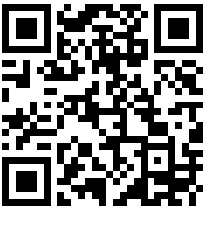
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE
11
Period. Ital.
867

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Acc. Ital. 11.867

STUDI DI FILOLOGIA ITALIANA

BULLETTINO DELLA R. ACCADEMIA DELLA CRUSCA ✤ VOLUME II: CON VII TAVOLE FUOR DI TESTO.

BIBLIOTECA NAZIONALE DI ROMA
05 GIU 1930
SEZIONE

Z 2/95

FIRENZE ~ G. C. SANSONI, EDITORE ~ MCMXXIX

Digitized by Google

Digitized by Google

STUDI DI FILOLOGIA ITALIANA

VOLUME II.

Digitized by Google

Digitized by Google

STUDI DI FILOLOGIA ITALIANA

BULLETTINO DELLA R. ACCADEMIA DELLA CRUSCA

VOLUME II: CON VII TAVOLE FUOR DI TESTO.

FIRENZE ~ G. C. SANSONI, EDITORE ~ MCMXXIX

Digitized by Google

PROPRIETÀ LETTERARIA

88-1929. - Firenze, Tip. " L'Arte della Stampa ", Succ. Landi, Via S. Caterina, 14.

Digitized by Google

UN AUTOGRAFO DELLA « TESEIDE »*

(Laurenziana, Doni e Acquisti, 305)

Non parleremo di scoperta, ma di semplice riconoscimento, vocabolo più modesto e meglio rispondente alla realtà delle cose. Ed ecco in qual modo è stata riconosciuta la scrittura del Boccaccio nel vetusto codice di cui qui vien dato ragguaglio ampio ed esatto quale esso merita.

Nell'aprile del 1927, in una pubblica asta libraria indetta in Milano da Ulrico Hoepli, era posto in vendita, insieme con altri pregevoli cimelii, un codice membranaceo della *Teseide*: chiamiamola per ora così, sebbene, come si vedrà, la forma vera del titolo del poema sia un po' diversa. Il Catalogo dell'asta, mentre asseriva che il codice (N. 356) era del secolo XIV, ne esaltava anche taluni pregevolissimi particolari che ben lo distinguevano da altri noti esemplari manoscritti del poema. Con pronta e lodevole saviezza il codice fu acquistato dal Governo italiano, e subito passò dalla libreria Hoepli alla R. Biblioteca di Brera in deposito provvisorio. Solo alcuni mesi dopo, nel febbraio del 1928, m'avvenne di poter prendere in esame il magnifico Catalogo, che nella Tavola 100ª riproduceva in nitida fototipia poco più che mezza pagina del codice: tre ottave in tutto. Appena

* Sommario: Il codice, accertato ora autografo, era già stato giudicato tale novant'anni fa. – Quale da esso risulti il vero titolo del poema. – Descrizione del codice. – L'autografia, attestata dalla scrittura, è confermata dai modi e criterii con che il codice appare elaborato e nel testo e nelle chiose. – Varie specie e forme di queste. – Ragioni per le quali il Boccaccio pensò a provvedere di commento siffatto l'opera sua.

50823

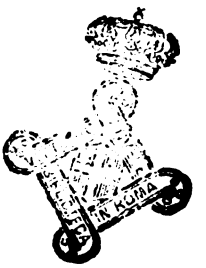
Digitized by Google

gettato l'occhio sulla fototipia, rimasi colpito dal tipo della scrittura che mi parve boccaccesco. Com'era naturale, mi affrettai a raffrontarla con ansiosa diligenza ad altre buone riproduzioni di sicuri autografi del Boccaccio (in particolare a quelle numerose e ben scelte annesse al famoso volume di Oscar Hecker [1]) e anche alle carte autografe del Laurenziano XXIX, 8, e mi sembrò che nella scrittura di quelle tre ottave fosse possibile riconoscere non solo il 'tipo' della calligrafia del Boccaccio, ma addirittura la mano di lui. Se non che possibilità, anche se tale e tanta da potersi dire grandissima probabilità, non è ancora certezza; né questa si poteva presumere di ottenere, senza peccare d'imprudenza, dall'esame di quella mezza paginetta. Che se la descrizione offerta dal Catalogo lasciava supporre che il testo del poema fosse tutto di una stessa mano, parlandoci essa anche di 'commenti sincroni sui margini di molte carte', ci faceva pensare che almeno una seconda mano, sia pur 'sincrona', avesse lavorato al codice; donde il legittimo sospetto di una eventuale pluralità di mani anche nel testo del poema. Sarebbe dunque stato per allora prematuro l'asserire risolutamente che lo Stato aveva acquistato un autografo del poema; epperò, pur avendo confidato a qualche amico il mio ragionevole sospetto, mi riserbai di andare, appena potessi, a Milano per osservare ed esaminare tutto il codice; il che avvenne solo nell'ottobre passato. La squisita gentilezza del conte Tommaso Gnoli, direttore della Braidense, mi permise una ispezione del manoscritto, ispezione breve, ma che bastò ad assicurarmi e dell'unità della mano e dell'autografia così per il poema come per i commenti che lo accompagnano, una delle particolarità già rilevate nel Catalogo dell'asta. Naturale che, assodata questa bella condizione di fatto, mi interessassi per via ufficiosa affinché il codice, aspettante tuttora alla Braidense la sua destinazione definitiva, venisse di preferenza assegnato a una Biblioteca di

[1] *Boccaccio-Funde*, Braunschweig, G. Westermann, 1902.

Digitized by Google

Firenze come a sede sua naturale e insieme degnissima ed opportuna: in Firenze si sarebbe trovato vicino a parecchi ottimi e ormai famosi suoi fratelli; in Firenze, con ogni probabilità, era stato dapprima esso stesso non solo in uno o più dei periodi di tempo passati dal Boccaccio in tale città, ma, se questi negli ultimi anni di vita lo aveva tuttora presso di sé, anche dopo la morte dello scrittore, quando i libri di lui passarono per testamento a fra Martino da Signa e furono accolti nel Convento di S. Spirito (e in Firenze era, come vedremo, non so se rimastovi sempre o sol più tardi ritornatovi, anche in anni a noi più vicini); in Firenze, finalmente, avrebbe potuto valersene con più agevolezza e vantaggio che se fosse stato destinato altrove, l'Accademia della Crusca per l'edizione critica, ormai deliberata ed avviata, delle opere del Certaldese. Il desiderio fu, da chi doveva decidere della cosa, riconosciuto giusto, e non tardò molto a divenir realtà: verso il mezzo del dicembre l'autografo prezioso entrava in possesso della Laurenziana. Di che fu lieto l'illustre direttore di questa, Enrico Rostagno, il quale già l'anno avanti, prima dell'asta, aveva di sul Catalogo additato al Ministero insieme con altri anche il codice nostro come degno d'essere acquistato e come desiderabile per la Biblioteca da lui diretta, e al quale io non avevo mancato di far conoscere, frattanto, il risultato della mia ispezione milanese e le pratiche ufficiose compiute. Anch'egli – che, com'ebbe poi a dichiarare, aveva già sospettata l'autografia –, appena ebbe sott'occhio il codice, non esitò a ravvisare con piena certezza nella scrittura e del poema e delle note la mano del Certaldese. Tali le vicende ultime di questo cimelio boccaccesco; tale il *recente* riconoscimento della sua autografia.



***

Ho messo in rilievo l'aggettivo *recente*, perché nel tentare qualche indagine, per ora con scarsa fortuna, su la storia del manoscritto, son venuto a conoscere che una novantina

Digitized by Google

d'anni fa esso era già stato dichiarato autografo del Boccaccio dal suo possessore di allora, ch'era il libraio e dotto e acuto bibliografo francese Stefano Audin, vissuto a lungo e anche, credo, morto in Firenze, e autore di non poche pubblicazioni di vario genere, di cui talune tuttora si citano con onore. Nel 1840 egli faceva stampare in Parigi con caratteri gotici, quali si hanno in molte stampe anche italiane del secolo XV, un curioso opuscoletto di 8 carte (16 pp.), formanti un solo foglio, ma non cucite né munite di copertina, in cui, di su un antico codice suo della *Teseide*, che egli dice senz'ombra di esitazione autografo, era pubblicato nelle pagine 1-15 il primo libro della *Teseide* a cominciare dalla sesta ottava: le prime cinque, introduttive dell'intero poema, non a torto dovettero all'Audin parere inopportune quale introduzione al solo libro primo. Il quale poteva essere pubblicato da sé in quanto forma un tutto unico su quel particolare argomento che all'editore piacque indicare in un bizzarro titolo posto a capo della prima pagina e da lui foggiato, non senza abilità, in forma arcaica con elementi di varia provenienza:

Incomincia il libro dell'Amazonide |
ouero della guerra di Theseo | *ducha d'Acthene* | *con le donne Amazone* | *chomposto p messer Giovanni di Bochaccio da Certaldo* | *cipta-dino fiorentino* | *ad honore* ƈ *piacere di madonna Fiammetta* [1]

Della sua pubblicazione l'Audin, anziché in una prefazione, preferì fornirci qualche chiarimento in una lettera ' Agli amatori della lingua toscana ' che sta nell' ultima pagina del-

[1] Una copia di quest' opuscolo è posseduta dalla Biblioteca Nazionale di Firenze. Esso è ricordato dallo ZAMBRINI, *Opere volgari a stampa*, col. 175; di dove il cenno descrittivo passò nella *Bibliografia boccaccesca* pubblicata dallo Zambrini stesso e dal Bacchi Della Lega nel *Propugnatore* di Bologna dell' anno 1875. L'ultima frase del titolo proviene dalla nota che il Boccaccio appose agli ultimi due versi del poema, e che si legge in fondo al margine destro dell'ultima tavola annessa alla presente memoria.

Digitized by Google

l'opuscolo, scritta in un italiano che dimostra sì buono studio della lingua nostra, ma che qua e là ha non so che di stentato e dove non mancano erroretti d'ortografia, quali un *diffetto*, un paio di *peroché* e un *osservationi*, che qui rilevo per una ragione che tra poco si vedrà (v. nota a p. 13). Nella lettera l'Audin parla del codice da lui posseduto, riconosciuto autografo ed usato, come di cosa, si direbbe, ormai nota. Dopo un periodo intorno alla contenenza dell'*Amazonide*, periodo chiuso tra virgolette per la buona ragione che è messo insieme artificialmente con frasi del Boccaccio tolte di qua e di là [1], tocca del ' vero nome ' del poema intero quale risulta dal codice; quindi delle annotazioni onde il codice stesso è ricco, che « formano la parte più interessante dell'autografo, peroché inedite e verranno (a Dio piacendo) un giorno date al pubblico »; e di tali note ci si fa sapere che hanno valore in quanto servono sia a « viepiù sviluppare e schiarire i passi istorici e favolosi, od altre cose da lui [*dal Boccaccio*] intromessevi [*nel poema*] ed a cui, per cagion d'esempio (sic), egli fa spesso allusione », sia anche a provare « la necessità di rigettare la falsa lezione de' testi editi: esse sono importantissime specialmente rapporto alla lingua, e così inerenti al testo originale da non permettere che venga anco il più minimamente cambiato senza alterarne il vero senso ». L'Audin dichiara che il suo opuscolo è solo ' un saggio del testo ', con che ha voluto far conoscere come veramente il Boccaccio scriveva; e conclude con una promessa che poi non fu mantenuta. « Questo saggio » egli scrive « corredato delle varianti di tre principali edizioni, di tutte le note del Boccaccio, ed ultimamente dell'opportune mie osservationi, farà parte dell'intero mio lavoro intorno al Theseyda ed a varie altre cose autografe da me scoperte o nuovamente illustrate ed adottate per sue ». In una noticina, infine, a piè di quest'ultima pagina

[1] È una *contaminatio* della rubrica del 1° libro con frasi di una nota del Boccaccio che si legge in margine accanto a I, 7 e sgg. nella c. 4r del nostro codice e con parole della lettera a Fiammetta preposta dal Boccaccio al poema.

Digitized by Google

si avverte il lettore che, per agevolare la lettura del testo boccaccesco, la fedeltà al codice non è stata assoluta ed intera; e s'indicano i particolari ortografici che nella stampa parigina della *Amazonide* differiscono da quelli dell'autografo. Sono tutte infedeltà minime ed anche approvabili, tranne l'ultima veramente un po' strana: l'editore ha « stimato bene aggiungere la lettera *e* a tutte le parole terminanti in *ò*, come p. es. *andò* (andoe), *però* (peroe) etc., attesa la mancanza degli accenti nel codice »! Siamo dunque di fronte a una riproduzione non del tutto diplomatica del testo offerto dal manoscritto audiniano, ma neppure, per fortuna, così poco diplomatica da impedirci la identificazione di esso manoscritto col codice nostro. La lezione dei singoli versi è assolutamente la stessa; identiche quelle suddivisioni del canto di cui più oltre si toccherà; identiche le rubriche poste in testa a queste; identici certi particolari grafici od ortografici adottati e adoperati con regolarità metodica, uno de' quali, perché caratteristico più di altri, mi piace rilevare, l'uso della maiuscola in ciascuna ottava non solo nella iniziale del 1° verso ma anche in quella del 7°; e d'altra parte tutto ciò che l'Audin dice od accenna delle abbondanti note dichiarative del poema, corrisponde a capello a quel che troviamo nel codice entrato ultimamente alla Laurenziana e proveniente, come si ha dal Catalogo dell'asta hoepliana, dalla insigne libreria dei Vernon. Che se l'opuscolo fu nel 1840 pubblicato a Parigi, dove allora si sarà temporaneamente trovato l'Audin, questi di certo in quegli anni lo possedeva in Firenze, dove ne aveva ragionato, se non con altri, almeno con Pietro Fraticelli; il quale nella parte II del III volume delle *Opere Minori* di Dante pubblicata proprio nello stesso anno 1840 in Firenze, a proposito della Lettera di Frate Ilario che ci è nota, come si sa, per la copia fattane dal Boccaccio nello Zibaldone laurenziano XXIX, 8, dichiarava che l'accertamento dell'autografia boccaccesca di tal codice era merito dell'Audin, e lo dichiarava con le seguenti parole: « Di questa scoperta interessantissima e d'avventurosi resultati feconda (come

Digitized by Google

quella che comprova la combattuta autenticità d'altri codici dalla mano del Boccaccio trascritti) andiamo debitori al valoroso bibliografo Stefano Audin, *ritrovatore ed attual possessore del MS. originale della Teseide* ». E più oltre, dopo alcune considerazioni su lo Zibaldone e su altri codici, fra cui la *Teseide* « posseduta da Audin » di mano del Boccaccio, soggiungeva: « Si vorrà negare l'autenticità e provenienza del Codice in discorso? Quando pur lo si volesse, credo che riuscirebbe di troppo malagevole; perciocché una descrizione accuratissima, che per cento argomenti prova l'originalità de' codici summentovati e d'alcun altro pure finora incognito, è stata già scritta dal sullodato bibliografo Stefano Audin, dal quale, voglio sperare, sarà ben presto resa pubblica colle stampe. Così sarà forza a' Critici di ricredersi delle loro mal fondate opinioni » [1]. La speranza del Fraticelli non si avverò. Il perché ci è ignoto; ma non è da escludere che dubbi sorti

[1] Ciò che riferiamo del Fraticelli si legge in una nota a p. 186 sgg., nota riprodotta in seguito integralmente prima dal Torri nel volume V delle *Prose e Poesie liriche di D. A.*, Livorno, 1843, p. XXXVIII sg., quindi anche in *Opere minori* di D. A. (Volume unico), Napoli, Franc. Rossi-Romano, editore, 1855, p. 489 sgg. Pare, per altro, che il Fraticelli qualche anno dopo non fosse più così saldamente persuaso di ciò che nella nota del '40 aveva con tanta risolutezza asserito circa l'autografia dello Zibaldone laurenziano. Nella edizione delle *Opere Minori* di Dante del 1856-57 (Firenze, Barbèra, Bianchi e C.), p. 522, preludendo alla lettera di Dante all'Amico fiorentino, si limita a dire che « è una delle tre [*epistole dantesche*] che abbiamo nel cod. 8, pl. XXIX della Laurenziana, *trascritta, siccome credesi, dalla mano medesima del Boccaccio* »; e nel 1861 nella *Storia della Vita di D. A.* (Firenze, Barbèra) afferma ancora (p. 352 sgg.) di mano del Boccaccio il cod. laurenziano e cita il parere dell'Audin, ma nulla aggiunge, anzi toglie qualcosa di quel che aveva detto nella nota del 1840. Della quale ebbe anche a fare menzione il Troya nel 1856 (*Del Veltro allegorico dei Ghibellini*, Napoli, p. 240) avvertendo insieme ch'egli non aveva veduto « in istampa » la dimostrazione annunziata dal Fraticelli della « simiglianza perfetta del carattere della Lettera di Frate Ilario nel codice laurenziano e l'*autografo* della *Teseide* d'esso Boccaccio, posseduta (sic) dal signor Audin ». Ultimo, credo, a rivolgere l'attenzione su la nota del Fraticelli dove si accenna all'autografo della *Teseide*, credo sia stato il Rajna nella memoria su *La lettera di frate Ilario*, pubblicata nel 1904 in *Studi romanzi* editi a cura di E. Monaci (Roma, presso la Società Filologica romana), II, p. 132, n. 1; la qual nota il Rajna ebbe ragione di ripetere fra quelle apposte al suo scritto posteriore *La lettera di Frate Ilario e osservazioni sul suo valore storico*, a p. 271 del volume *Dante e la Lunigiana*, Milano, Hoepli, 1909.

Digitized by Google

nell'animo suo, o insinuativi da osservazioni altrui, riuscissero a scuotere la ferma convinzione dell'Audin [1]. Lo scetticismo di fronte al riconoscimento di antichi autografi fu da noi in quegli anni, e anche in seguito per un lungo periodo di tempo, quasi generale, e fortissimo, e spesso veramente eccessivo; di che ebbero a risentire l'effetto in modo particolare gli autografi del Boccaccio, per i quali aveva già messo a rumore il campo dei letterati Sebastiano Ciampi con le sue pubblicazioni del 1827 e del 1830 intorno allo Zibaldone boccaccesco magliabechiano [2]. Così ci spieghiamo o, meglio, ci sarà lecito spiegare come il nostro codice potesse entrare e restare nella Biblioteca della famiglia Vernon senza la qualifica d'autografo che ne avrebbe grandemente accresciuto pregio e prezzo, e senza tale qualifica essere anche venduto quando, or son pochi anni, quell'insigne raccolta fu messa all'asta in Inghilterra, e tornare senza sì bella carta di paternità in Italia. E non si anderà errati pensando che il ms. passasse proprio in Firenze da quelle dell'Audin direttamente nelle mani di quel Lord Vernon che in Firenze, ne' decenni medii del secolo passato, fu notoriamente dotto e operoso cultore e promotore munifico e intelligente degli studi danteschi, e raccoglitore zelante di stampe e manoscritti antichi, e che, ciò che a noi ora più importa, ebbe rapporti amichevoli, e proprio in fatto di studii letterarii e di libri, con Stefano Audin. Citerò, a prova di questo, certo opuscoletto dell' Audin intorno alle chiose vere o presunte di Jacopo di Dante, del 1848 [3], dedi-

[1] È il fatto stesso che nella nota precedente abbiamo notato per il Fraticelli.

[2] V. in questi *Studi di filologia italiana*, vol. I, pp. 70 sgg.

[3] *Delle vere Chiose di Jacopo di Dante e del commento ad esso attribuito; notizie.* Firenze, Baracchi, 1848. In fondo a quest'opuscolo è dato un elenco di opere dell'Audin. Il n. 24 è l'opuscolo parigino del '40, così indicato: « Amazonide, in-4°, got. a 2 col. Canto tratto dall'autografo della Teseide di Gio. Boccaccio, scoperto e posseduto dall'istesso Audin ». Nel '48 adunque il nostro bibliografo seguita a credere all'autografia, e possiede ancora il codice della *Teseide*. Se questo fosse già venuto in possesso di Lord Vernon, l'Audin non avrebbe, credo, taciuta la cosa in un opuscolo ch'è dedicato per l'appunto al nobile Inglese. Il passaggio dunque dall'Audin al Vernon sarà avvenuto dopo questa data. Si può aggiungere che il cambiamento di possessore era già avvenuto nel 1853.

Digitized by Google

cato a Lord Vernon con parole non tanto d'ossequio quanto d'affettuosa riconoscenza: e dall'opuscolo stesso apprendiamo avere l'Audin copiato già per commissione datagli da esso

---

È di tale anno l'opuscolo dantesco dell'AUDIN, *Del casato e dell'arme di Dante* (Firenze, Baracchi), in fondo al quale si ha daccapo un elenco di lavori a stampa del valente bibliografo, che qui sono 41. L'opuscolo parigino ha anche qui il n. 24, ma nella breve indicazione non si parla più, come nell'elenco del '48, nè di scoperta nè di possesso. Eccola: « Amazonide. Parigi, 1840 in-4. Canto tratto dall'autografo della Teseide, di Gio. Boccaccio. Ediz. di pochi esempl. in car. got. » L'omissione è meditata, perché con le parole stesse stessissime dell'elenco del 1848, già nel 1847 l'Audin aveva indicato l'opuscolo di Parigi nell'elenco di cose sue dato in fine della memoria *Riorganizzazione delle pubbliche biblioteche di Firenze*. Quale poteva essere il motivo dell'omissione se non il non trovarsi più il codice nel 1853 in possesso dell'Audin, e insieme, forse, il desiderio del nuovo possessore che non si divulgasse in mano di chi era il cimelio per evitare la spesso importuna curiosità degli studiosi e possibili lagnanze e noie quando si sapesse che il cimelio doveva uscire d'Italia?

Qui in nota mi sia permesso di accennare anche ad un altro particolare donde si potrebbe dedurre che l'autografo fosse presso l'Audin già parecchi anni prima del 1840. Nel *Catalogue de la Bibliothèque de son exc. le comte de Boutourlin* (Florence, 1831) compilato dall'Audin, a p. 5 è registrato un codice cartaceo della *Teseide* scritto da un « Gherardo di nanni sanguingno spetiale et citadino pisano, finito a dì 15 di diciembre 1466 ». Questo codice è ora il n. 963 del fondo Ashburnhamiano della Laurenziana, e in esso, sul *verso* dell'ultimo dei 4 ff. di guardia aggiunti in principio del codice, è scritto a matita quanto segue: « Nel Ms.^to^ in Pergamena è di più 1) Un discorso preliminario (sic) in prosa di 4. pagine 2) Argomenti in Sonetti per ciascun libro e un Sonetto proemiale per tutta l'Opera 3) delle annotatione (sic) in margine ». Vien fatto di domandarsi se il ms. in pergamena di cui qui si fa parola non sia il codice nostro, dove il ' discorso preliminario ', cioè la lettera prefatoria a Fiammetta, occupa proprio 4 pagine; dove si hanno – come vedremo – tutti i sonetti indicati nella noticina e dove ' delle annotatione in margine ' il numero è molto maggiore che nel codice ashburnhamiano; e di pensare, in conseguenza, che la noticina a matita, redatta in un italiano un po' esotico che ricorda davvicino quello usato dall'Audin nell'ultima pagina dell'opuscolo parigino, possa essere dell'Audin stesso. Converrebbe, per risolvere la piccola questione, disporre di qualche autografo del bibliografo francese. Egli potrebbe aver fatto il confronto del codice boutourliniano con l'autografo da lui posseduto, ma non ancora forse riconosciuto per autografo, quando, un buon decennio prima del '40, lavorava al Catalogo della Biblioteca del Boutourlin; quantunque la noticina accenni al ms. in pergamena quasi facessero parte di una stessa collezione esso e il ms. cartaceo con cui vien raffrontato. Poiché l'Audin fu anche libraio, che un tempo ebbe bottega a Firenze in via della Spada, non potrebbe aver avuti lui un tempo tutti e due i codici e avere scritta allora la noticina e venduto poi egli stesso quello cartaceo al Boutourlin? Ma sarà meglio far punto a queste ed altre ipotesi che pur si potrebbero costruire.

Digitized by Google

Vernon un codice antico dantesco della Nazionale di Parigi. Così si può ricordare che nell'anonima *Serie cronologica delle edizioni, dell'intero testo e delle parti separate della D. C.* ecc., stampata e pubblicata in Firenze nel 1850, ed opera dell'Audin, secondo che rilevo anche da un'annotazione fatta a mano da quel benemerito dantofilo che fu il dott. Alessandro Franchetti nell'esemplare che fu suo e che sta nell'insigne raccolta dantesca franchettiana generosamente donata da' suoi eredi alla Società dantesca italiana, si ha cura di segnalare con un asterisco le edizioni dantesche possedute dalla Biblioteca dantesca di Lord Vernon [1]. Il quale, dal canto suo, si loda dell'Audin ne' suoi scritti, e specialmente nelle prefazioni ai due antichi commenti a Dante, pubblicati per volontà di lui e a sue spese nel 1848 ma curati dall'Audin, con espressioni comprovanti stima ed amicizia. Verisimile dunque in sommo grado il diretto passaggio di possesso del nostro codice dall'Audin a Lord Vernon in Firenze intorno al mezzo del secolo XIX; da Firenze il codice sarà emigrato più tardi in Inghilterra con altri libri del dotto dantista e bibliofilo inglese.

***

Ma quali saranno stati i *cento argomenti* dell'Audin ai quali allude il Fraticelli con espressione indubbiamente iperbolica, ma che altrettanto indubbiamente implica essere stati codesti argomenti parecchi e, agli occhi dell'erudito fiorentino, molto persuasivi? Purtroppo li ignoriamo, ma non è difficile intravvederne qualcosa con sufficiente sicurezza.

Abbiamo veduto da ciò che scriveva nel 1840 il Fraticelli, come l'Audin sostenesse autografo lo Zibaldone laurenziano

[1] Nel Catalogo della Collezione Fiske il Koch attribuisce l'anonima *Serie cronologica* ecc. a Lord Vernon. Che sia lavoro dell'Audin ce lo assicura, del resto, l'Audin stesso a p. 7 dell'opuscolo *Del casato e dell'arme di Dante* citato nella nota precedente; dove a p. 15 dichiara inoltre « per la verità e per dare ad ognuno ciò che gli appartiene » d'avere curato lui la stampa dei due commenti danteschi voluta e pagata da Lord Vernon nel '48.

Digitized by Google

XXIX, 8 nelle pagine contenenti, tra l'altro, anche la famosa lettera di Frate Ilario. Di questo codice fino dal 1827-1830 il Ciampi nelle sue memorie intorno allo Zibaldone magliabechiano, ed altri di poi, che al pari di lui credevano quest'ultimo Zibaldone di mano del Boccaccio, avevano dovuto ammettere che si potesse dire anch'esso boccaccesco, non però in quanto fosse stato scritto da messer Giovanni, ma solo perché a lui doveva essere appartenuto. Di certo la scrittura dello Zibaldone magliabechiano, *corsiva*, non poteva essere termine di confronto valevole a provare che fosse della mano stessa quella *calligrafica* del codice laurenziano; e di altri codici calligrafici era allora bensì stato supposto e detto che potessero essere stati scritti dal Boccaccio, ma la cosa rimaneva più che dubbiosa [1]. Perciò l'Audin dovè porre come fondamento alle identificazioni della mano del Boccaccio annunziate dal Fraticelli il codice della *Teseide* da lui posseduto, ma non ancora studiato e neppur conosciuto da altri, epperò non chiamato mai in causa nelle pubbliche discussioni intorno ad autografi boccacceschi suscitate dalle pubblicazioni del Ciampi. E al bibliografo francese potevano, anzi dovevano averlo fatto giudicare autografo ragioni non già desunte dalla scrittura, che per altro appariva indubbiamente di mano toscana e dell'età del Boccaccio, ma d'ordine interno: una costante e metodica – metodica quanto si poteva pretendere da un copista di quell'età – e corretta grafia; una straordinaria correttezza e bontà di lezione in tutto il testo sia del poema, sia delle numerose note, la quale induceva l'Audin a far sua l'affermazione di Anton Maria Salvini, aversi nel testo a stampa [2] della *Teseide* non « il Boccaccio, ma

[1] Mi basti rimandare a S. CIAMPI, *Monumenti di un manoscritto autografo e lettere inedite di messer Giovanni Boccaccio.* Seconda Edizione. Milano, Molina, 1830, p. 16-19, 149-151, 640, 654.

[2] E, si dovrebbe aggiungere, in quelli de' codici su cui le stampe furono condotte. Le parole del Salvini sono riferite dall'Audin nella pagina ultima dell'opuscolo parigino del 1840, dove è detto che converranno col Salvini i critici del Boccaccio non appena abbiano sotto gli occhi il testo offerto dal codice di cui nell'opuscolo è dato un saggio.

Digitized by Google

un fantasma »; il tipo stesso, o, più veramente, i tipi delle note, degnissime del Boccaccio e taluna molto individuale. Quale trascrittore di cose altrui, per quanto accurato e coscienzioso, avrebbe nel trecento lavorato con tanta perfezione? Anche talune correzioni del copista stesso che si hanno nel codice e di cui si avrà a parlare, non dovettero sfuggire all'Audin: sono tali, che mal si potrebbero attribuire a chi non senta per le cose che viene scrivendo un amore veramente paterno e non si studi perciò di dar loro con viva intelligenza e con piena coscienza tutte le cure che le rendano il meno possibile imperfette.

Riconosciuto, per motivi di questo genere, come sicuramente autografo il codice della *Teseide*, ecco aversi un esemplare cospicuo di carattere calligrafico del Certaldese, e quindi la possibilità di concluderne, per via di opportuni oculati confronti, l'autografia d'altri noti codici calligrafici tuttora contrastata, *in primis* dello Zibaldone laurenziano contenente la discussa lettera ilariana, la scrittura del quale è fuor di ogni dubbio della stessa mano che lavorò al codice della *Teseide*. Così avrà, dobbiam credere, ragionato l'Audin, e il ragionamento veniva spontaneo ed era perfettamente logico. Ora invece noi, prescindendo da ogni ragione d'ordine interno, potremmo, postoci davanti il codice della *Teseide*, ragionare così: se lo Zibaldone del Laurenziano XXIX, 8 è autografo del Boccaccio, come per merito particolarmente di Henri Hauvette è stato da tempo dimostrato in modo inconfutabile [1], ne consegue che assolutamente indubitabile è da dire l'autografia anche del codice nostro. Sono due argomentazioni l'una inversa dell'altra; ma è chiaro che l'una conferma l'altra.

Non starò qui a mettere ancora una volta in rilievo le particolari caratteristiche della calligrafia di messer Giovanni:

---

[1] *Notes sur des Manuscrits autographes de Boccace à la Laurentienne* nei *Melanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'École française de Rome*, t. XIV, pp. 87 sgg.

Digitized by Google

per poco che si confrontino le tavole annesse alla presente memoria con quelle d'autografi sicurissimi date da H. Hauvette e da O. Hecker ne' lavori già citati, con le due che si hanno nel volume dalla *Vita Nuova* di Dante curata da M. Barbi (Firenze, 1907) [1], e con la riproduzione fototipica delle pagine autografe del Laurenziano XXIX, 8 pubblicata, or è qualche anno, per cura della direzione della Biblioteca laurenziana [2], e si tengano presenti le fini e convincenti analisi che della scrittura del Boccaccio ne' varii autografi accertati ci danno i lavori dei tre studiosi testé ricordati (analisi, mi si permetta di aggiungere, che ho avuto occasione di controllare più d'una volta io stesso), anche il lettore più scettico in fatto d'identificazione d'autografi, anche il men provveduto di conoscenze e di esperienza paleografiche, penerà poco a persuadersi che il codice della *Teseide* è un autografo de' più sicuri. Del quale, dopo questi non brevi ma non inutili preamboli, è tempo di dare una chiara immagine e un'adeguata idea per mezzo di una minuta descrizione che metta in buona luce e come esso ci si presenta e quali e quante fatiche vi spendesse attorno il suo amanuense ed autore, non senza però avere prima stabilito il vero titolo del poema.

Già è stato osservato [3] che, se ci atteniamo, com'è doveroso, all'autografo, alla forma *Teseide* va sostituita *Teseida*; ma neppur questo, rigorosamente parlando, sarebbe il primitivo e intiero titolo. Nella rubrica iniziale del libro I e nella finale del libro XII il poema è intitolato *Teseida delle nozze d'Emilia* [4], e una formula quasi identica a questa ci è offerta

[1] Sono le tavole 1ª e 2ª; e cfr. pp. CLXXII sg. e CLXXVII sg.

[2] *Lo Zibaldone Boccaccesco Mediceo-Laurenziano*, Pl. XXIX, 8 *riprodotto in fac-simile a cura della R. Biblioteca Medicea-Laurenziana*. Firenze, Presso Leo S. Olschki, editore, 1915. Più particolarmente si confrontino le c. 46v-52r.

[3] Dall'Audin, e di recente da S. Battaglia nella *Fiera letteraria* del 3 febbraio 1929 e da E. Rostagno nel *Marzocco* del 10 successivo. Il cenno del Battaglia fu riprodotto in *La nuova scuola media*, anno III (1929), serie 3ª, p. 232.

[4] Carta 3r: « *Incomincia il primo libro del Theseyda delle nozze d'Emilia* ». Carta 141r: « *Qui finisce il XIIº e ultimo libro del Theseyda delle nozze d'Emilia* ».

Digitized by Google

dal secondo dei due sonetti finali, o piuttosto ultrafinali, che in qualche modo fanno riscontro alla lettera proemiale a Fiammetta. Con questo sonetto le Muse annunziano al poeta di aver presentato da parte di lui il poema alla sua donna secondo la preghiera contenuta nel sonetto precedente, e che a lei è piaciuto che sia divulgato col titolo '*Theseyda di* (sic) *nozze d'Emilia*' [1]. Ma poiché, da una parte, tra le due lezioni '*delle* nozze' e '*di* nozze' non sapremmo bene quale preferire, e dall'altra, ragione assai più forte, ben ventidue volte nelle rubriche iniziali e finali de' singoli libri il poema è designato semplicemente con *Teseida* [2],

---

[1] Carta 141v: *Risposta delle Muse al soprascripto sonecto nel quale esse li singnificano il titolo dato al libro suo*:

Portati abbiam tuoi versi e bel lavoro,
o caro alumpno, di Teseo cantando
e i due Theban, l'un preso e l'altro in bando,
combacter per Emilia, donna loro.
La più tua donna ch'essa di costoro
gli altrui rilecti amori a ssé recando,
fra sé soletta disse sospirando:
'Hay quante d'amor forze in costor foro!'
Poi di fiamma d'amor tututta accensa,
ci porse priego che non fosser mute
le ben scritte prodezze e la biltate.
Theseyda di nozze d'Emilia, o vate,
nomar li piacque; e noi con note argute
darenli in ongni etate fama immensa.
Così gli abbiam, rorati al fonte santo,
licentiati ad gire in ongni canto.

Il verso 'Theseyda di nozze d'Emilia, o vate', a causa dell'accento su la 5ª, suona male, e si capisce che anche per questo avesse a subire, come subì, deformazioni; ma in fatto di ritmo il Boccaccio mostra ne' suoi versi di aver usato molto largamente di quella libertà che in tal ordine di cose si permettevano i nostri antichi rimatori.

[2] Il vocabolo *Teseida* e nei ventidue luoghi accennati su nel testo e nel sonetto riportato nella nota precedente ci si presenta con queste differenti grafie: 17 volte *theseyda*; 3 volte *theseida*, 1 *teseyda*, 1 *teseida*: mera svista un *thesyda* che si legge in capo al libro XI e che dovremo considerare come un diciottesimo *theseyda*. Se dunque si stesse al criterio numerico, si dovrebbe adottare *Theseyda*; ma a questa grafia, che vorrebbe essere etimologica e non è tale se non in parte, corrispondeva indubbiamente la pronunzia stessa rappresentata dalla grafia moderna *Teseida* che accadde anche al Boccaccio, una volta tanto, di scrivere; epperò ci potremo senza scrupoli o rimorsi attenere a questa; con che eviteremo anche il pericolo, che si avrebbe con l'adozione di *th* e di *y*, di far pensare a qualche lettore che il vocabolo in antico avesse realmente forma e pronunzia diverse da ora.

Digitized by Google

sarà lecito anche a noi adottare questa più breve denominazione, non meno autentica di quella più estesa, e che ha pure il vantaggio di non differire se non per la vocale finale dalla forma *Teseide*, consacrata da una tradizione più volte secolare, e degna perciò di riguardo. Tutt'al più si potrebbe premettere a *Teseida* l'articolo, che dovrebbe essere non *la*, ma *il*, quale risulta dalla preposizione articolata *del* premessa dal Boccaccio quasi sempre a *Teseida* nelle rubriche, conforme all'antica consuetudine molto diffusa di considerare maschili i nomi di questo tipo [1]: ma se vorremo tener conto che nel nome di battesimo che il poeta immagina assegnato all'opera sua da Fiammetta, l'articolo non c'è, e che l'articolo non lo troviamo nelle rubriche neppure una volta nella schietta forma di *il*, ma sempre incorporato in un *del*, mentre ben tre volte nelle rubriche stesse ricorre, invece di *del*, il semplice *di* [2], sarà da ritenere che il titolo vero e proprio sia il

[1] Il nome *Teseida* è di genere maschile anche in altri antichi codici del nostro poema. Non è inopportuno aggiungere che il Boccaccio nel Commento usa come maschili *Eneida* (ediz. Guerri I, 112, 123, 150 ecc.) e anche *Thebaidos* (id. II, 228, 254). Solo in I, 150, poco avanti alle parole *il detto Eneida* leggiamo: « Ma sopra tutti [*i libri composti da Virgilio*] fu l'Eneida, *la* quale in laude d'Ottaviano compuose ». Ma nel cod. S, uno dei tre del commento che contengono il passo (al quarto mancan le cc. dove il passo occorre) in luogo di *la* si legge *lo*; e S è uno dei codici buoni. Sarà dunque da mutare *la* in *lo*, e da considerare il *la* di M^1 e M^2 come un errore di lettura favorito probabilmente dalla finale *-a* del precedente *Eneida*. Anche nella lettera *Sacre famis et angelice viro* nel chiedere certo esemplare della *Tebaide* il Boccaccio scriveva: « .... recordatus *tui Thebaydos*, proposui *eum* tibi amicabiliter querere per presentes, *quem* ut michi prestes affectanter exposco. » Già Dante nella *Vita Nuova* aveva usato due volte nel § 25, 9 (Ed. Barbi, p. 70) *Eneida* come maschile, e maschile è questo nome anche nel *Convivio* (I, III, 10; II, V, 14 ecc.), dove in III, XI, 16 si ha pure un '*del* Tebaidos', ed anche la forma *Eneidos*, pur maschile, in luogo di *Eneida*. Maschile è altresì *Metamorphoseos* in *Conv.* IV, XV, 8 e XXIII, 14. Invece in un luogo notissimo della *Commedia*, ch'è anche il solo del poema dantesco in cui occorre il titolo del poema Virgiliano, *Eneida* è femminile: « dell'Eneida, dico, *la qual* mamma, ecc. » (*Purg.* XXI, 97). E femminile è in *Mon.* II, III, 6: « per totam Eneidem ». Da una scorsa ai commentatori antichi della *Commedia* rilevo che anch'essi normalmente considerarono *Eneida*, *Thebaidos* e simili nomi come maschili; p. es. *Ottimo*, I, 372 (Eneida); I, 365 e 433 (Metamorphoseos), II, 400 (Thebaidos) ecc.

[2] Nella rubrica iniziale del libro 2° e tanto nella iniziale quanto nella finale del libro 3°.

Digitized by Google

nome solo *Teseida* e che l'articolo venga fuori soltanto come elemento sintattico richiesto dalla struttura della frase nella quale viene adoperato. Così, per citare un istruttivo caso analogo, nella rubrica iniziale dell'opera maggiore di messer Giovanni leggiamo « Comincia il libro chiamato *Decameron* », e solo nelle rubriche successive si ha l'articolo: « Finisce la prima giornata *del Decameron* ecc. »; « Finisce la seconda giornata *del Decameron* », e così via dicendo.

***

L'autografo, diciamo dunque, del *Teseida* è un codice membranaceo di 141 carte [1], che misura in altezza circa 275 millimetri e in larghezza 196, ma che già ebbe dimensioni un po' maggiori prima che un rilegatore, non abbastanza riguardoso ed attento, lo raffilasse fino a toccare, e qua e là anche leggermente intaccare, le scritture dei margini esterni. Il codice nel suo insieme si può dir bello e di buona conservazione: ma se tale lo giudichiamo noi, che pensiamo alle ben più deplorevoli condizioni di tanti altri manoscritti di testi pur preziosi, e che anche nel giudizio estetico teniamo conto, senza volere, del grande intrinseco valore del volume, credo che il Boccaccio si adonterebbe nel rivederlo quale ora è, tanti e tanto evidenti sono i segni d'incuria e di maltrattamenti subìti dal codice a cui egli aveva dedicate cure assai lunghe e amorose. Presentemente è munito d'una buona legatura in tutta pergamena, ornata di dorature sulla costola, d'un tipo che direi inglese nè molto antica; ma, anteriormente alla legatura che ora lo protegge, dovette restare per molto tempo o slegato o malamente rilegato, ed essere poi tenuto Dio sa dove

[1] Le carte del codice hanno due numerazioni, una recentissima, a matita (probabilmente fatta dalla Libreria Hoepli o da chi mise in vendita la collezione Vernon) che si estende a tutte le carte, ed una antica che s'arresta alla c. 100. Ambe le numerazioni stanno sul r.° delle singole carte presso l'angolo destro del margine superiore. La scomparsa della più antica dopo la c. 100 può essere che si debba al raffilatore.

Digitized by Google

Alla battaglia il septimo lustrena.
Lottauo lundi lor fa uictorie.
Il nono mostra il triumpho & la pena.
Parcita & laltro il suo mortal dolore.
& lundecimo arrita al luogo mena.
Lultimo emilia dona a lamadore;
Sonecto nel quale si contiene uno argomento particulare del primo libro.
La prima parte di questo libretto.
a chi linguarda mostra aptamente.
la chagion che theseo fece ferriente.
della amazone aduengiare il dispetto:
& chome el fosse i sathna proiecto.
col suo nauilio & colarmata gente.
& come il suo scender primamente.
dallamazone gli fosse interdetto.
Mostrando appresso chome discendesse.
per uilla forza & chome combactendo.
con quelle donne posta lassedesse.
Lassedio poi alla citta ponendo.
& come ad pacte upolita sidesse
con prece lui primarito prendendo;
Incomincia il primo libro del theseyda delle nozze demilia & prima
la inuochatione dellautore.

Sorelle chastalie che nel monte
di cyrrena contente dimorate
dintorno al sacro gorgonico fonte
sotto lombra delle frondi amate
dapheto delle quali anchora la fronte
spero dornarmi sol che concediate.
Le sante orecchi amici pieghi porgete
& quelli udite come uoi douete.
E me uenuto in uoglia con pietosa
rima discriuere una hystoria antichata
tutto negli anni riposta & nascosa
che latino autor non par ne dicha
per quel che nesenta il libro alama che sa
dunque si fiate che lamia fatichata
sia gratiosa ad chi nefia lectore.
o in altra maniera ascoltatore.

non e stato degno
tradutto in latino

Sorelle ecc. Nel principio del suo libro fa lautore
secondo lantico costume di proporre una sua inuocatione
nella quale chiama le nouue sirocchie del suo aiuto alla presente opera
& chiamale sorelle poi che furono nouue tutte figliuole di Ioue & di una chiamata Memoria
sicondo che piu sotto dicono. Costoro le chiama prima fonte
che era in boetia chiamato Castalio & secondo alcuni
certe muse. che ya a un monte nel quale esse
similmente certe dimorano.
gorgonico fonte. Scriuono i poeti che una fonte
nata di Pegaso che ebbe nome Medusa & era chiamata
gorgone laquale aueua questa proprietà che
chiunque lauedea diuentaua di pietra. Laqual
essendo uno giouane che aueua nome Perseo
tutto armato di scudo di cristallo di pallade andò con
questa gorgone laquale come se mi desse a
dare nel cristallo fu uinta & perseo le tagliò la testa
delle goccole di sangue che caddero di essa
si generarono diuersi animali tra quali
fiaccò uno cauallo laquale aueua ali ecc. essi
cauallo uolando si salì monte parnaso la dove
lo trouò colpe con lunghe una fonte laquale
si chiama gorgonei per che Perseo di colui che
nacque di Pegaso fonte simile
e discesa alle muse.
le frondi amate. ecc. phebo innamorato
gine chiamata dafne laquale essendo
fuggendo gli innanzi di lui allato
dequalle phebo preso & parti
essendogli apresso & gli prendeua
arbori nolle ere, mentre che lebbe
abbracciata di queste frondi fu che
apollo disse che sempre sarebbe stato
poi che elle sono sagrate

Digitized by Google

Digitized by Google

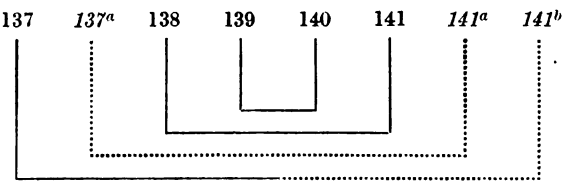
e maneggiato Dio sa come, da persone che o non gli attribuivano alcun pregio od erano per lo meno molto sciatte e trascurate. Come spiegare altrimenti le arricciature, per non dire accartocciature, di molte carte, e certe lacerazioni più o men bene riparate, e le numerose macchie prodotte principalmente, ma forse non esclusivamente, da umidità che deturpano parecchie carte e in talune guastarono anche la scrittura? Il che indusse poi altri a rifare qua e là lettere e parole che macchie o altro avevano obliterate; ma in alcuni luoghi, per fortuna pochi, il rimedio fu peggiore del male, perché colui che rifece lo scritto, o non si vedesse più nulla de' caratteri primitivi o non sapesse egli decifrar bene quel che ne rimaneva, riscrisse spropositando. In istato di particolare consunzione furono ridotte le prime pagine, e la prima ancor più delle altre, senza dubbio per la mancanza di una buona copertina che ivi servisse di difesa. È anche da notare che non tutti i fogli della pergamena erano ugualmente perfetti. Non solo certi difetti della scrittura provano che la non ben levigata superfice di talune faccie rese ivi men facile il lavoro dello scriverci, ma alcuni fogli di pergamena avevano fin dall'origine de' bucherelli, che, per altro, vennero restaurati prima di far uso dei fogli: la scrittura, infatti, dell'amanuense, cioè del Boccaccio, occupa talora anche le toppe con che i buchi furono tappati.

Guaio ben più deplorevole è la perdita di una carta tra le due portanti ora i numeri 137 e 138, la quale conteneva le ottave 47-55 e i primi 6 versi della 56 del libro XII; e deplorevole anche quella di due carte infine, che, se di scrittura del Boccaccio non ci ha tolto nulla o ben poco, ci ha però privato molto probabilmente di notizie che appagherebbero legittime curiosità nostre circa le vicende del codice. Già lo stesso numero delle carte, che, come s' è detto, sono 141, ci fa intuire tali perdite, appena siasi osservato che esse carte sono aggruppate in giusti quaderni, de' quali i primi 17, tutti muniti nel margine inferiore dell'ultima facciata di regolare richiamo al quaderno successivo, sono completi e risultano

BIBLIOTECA NAZ. ROMA VITTORIO EMANUELE
BIBLIOTECA NAZ. ROMA VITTORIO EMANUELE

Digitized by Google

formati dalle cc. 1-136, e che la cucitura del fascicoletto – non si può senza improprietà parlar qui di quaderno – formato dalle ultime 5 carte, trovandosi tra le carte ora 139 e 140 dimostra che ai primi 17 quaderni regolari ne seguiva un 18° altrettanto regolare, che, come subì la mutilazione di una carta nella sua prima metà, così fu mutilato di due nella seconda. La disposizione dunque originaria delle carte di questo quaderno potremo indicarla così, usando linee continue per le carte superstiti e punteggiate per le perdute, alle quali assegneremo rispettivamente i numeri *137ª*, *141ª* e *141ᵇ*:



Ora la carta 141, ultima nella presente condizione del codice, contiene nel suo *verso*, che del codice è così l'ultima facciata, i due sonetti conclusivi poco fa ricordati; ma fa maraviglia che ad essi non segua neppure una parola di *Explicit* come ci aspetteremmo in un codice dove chi lo scrisse, autore e copista ad un tempo, come prepose regolarmente alle singole parti dell'opera particolari *Incipit* e intitolazioni quali non mancano neppure alla coppia di sonetti, così appose a ciascuna un *Explicit*. Probabilissimo è perciò, per non dir certo, che l'*Explicit* ai sonetti mancante nella facciata ultima del nostro codice, ch'è da essi riempita, si avesse nella carta successiva, ossia in quella che abbiamo designata come *141ª*. Ma tutti sanno che in coda o insieme con l'*Explicit* finale, o, in ogni modo, dopo il termine di ciò che costituisce il vero contenuto de' nostri antichi codici, dai copisti, dai possessori o anche da lettori si scrivevano spesso e volentieri note più o meno personali, o anche di famiglia e delle più varie specie, le quali in molti casi riescono utilissime a conoscere la storia e la fortuna del codice; ma sanno tutti del pari che codeste

Digitized by Google

annotazioni, le quali assumono talora anche l'aspetto di confessioni aventi carattere d'intimità, si fecero non meno spesso e volentieri scomparire soprattutto nei passaggi di possesso, anche se onesti e regolari, ma tanto più meditatamente in quelli, non rari, che si devono dire dolosi o, comunque, irregolari. Cancellature o raschiature tanto accurate da non permetterci più di leggere quel che fu scritto e strappi o tagli di carte o parti di carte deludono molte volte in fine dei codici la nostra legittima aspettazione. Per una ragione dunque di questo genere molto probabilmente furono tagliate via le due ultime carte *141*[a] e *141*[b] formanti foglio rispettivamente con la *137*[a] e con la 137. Per la *141*[a] poi, che più particolarmente c'interessa, va notato che il taglio fu fatto così rasente alla piegatura del foglio, che la c. *137*[a] con cui essa faceva foglio, dovette rimanere staccata dal resto. Ciò si argomenta dall'avere una mano abbastanza antica, ma certamente posteriore al Boccaccio, scritto in fondo al *verso* della carta ch'era ed è la 137, a mo' di richiamo, la parola *Dilibero*: si volle con ciò far capire – a me pare evidente – che lì doveva seguire una carta che così cominciava e ch'era appunto la *137*[a], ora perduta, di cui questa era la prima parola; avvertimento opportuno e necessario solo se tal carta era ormai staccata e poteva perciò venir collocata fuori del posto suo. Così ci spieghiamo molto facilmente anche come andasse perduta; e forse il taglio tanto rasente alla piegatura mediana del foglio sarà stato consigliato dall'estendersi sino a questa linea più interna della c. *141*[a] una o più di quelle annotazioni finali che si volevano toglier di mezzo. Anche la c. *141*[b], formante foglio con la 137 fu, è vero, tagliata via, ma il taglio non fu eseguito tanto vicino alla piegatura mediana del foglio, che lungo questa non rimanesse, come tuttora rimane, un buon lembo della carta stessa, sufficiente a reggere la cucitura del quaderno e a mantener quindi la c. 137 al posto suo. Ogni pagina fu in origine rigata – e le righe sono regolarmente 40 – e anche riquadrata; e poichè la scrittura dei versi comincia presso la linea di sinistra della riquadratura, ma i

Digitized by Google

versi non riempiono tutto lo spazio tra quella linea e la corrispondente di destra, ne segue che resta un margine più largo a destra che a sinistra in ciascuna pagina.

Nella parte superiore della pagina prima, più precisamente per lo spazio di 12 righe, fu eseguita una miniatura, ora in gran parte svanita, raffigurante nella parte destra una figura di giovane donna, seduta su un seggio di cui non si discerne bene la forma, e vestita di abiti azzurri e rossi, davanti alla quale vedesi, nella parte sinistra della miniatura, una persona inginocchiata in atto di mettere tra le mani della donna un libro chiuso e ricoperto di rosso. Si può supporre che nella scena sia raffigurato il Boccaccio che presenta il suo poema a Fiammetta, ma non si può andar più in là di un'ipotesi, tanto poco e così poco chiaro è quel che rimane della miniatura [1]. Sotto la quale comincia senz'alcun titolo speciale la nota introduzione prosastica al poema, in forma di lettera a Fiammetta, con le parole:

Come che ad memoria tornandomi le felicità trapassate, nella miseria vedendomi dov'io sono, mi sieno di grave dolore manifesta cagione, non m'è per tanto discaro il riducere spesso nella fatichata mente, o crudel donna, la piacevole ymagine della vostra intera bellezza [2].

---

[1] Con un po' di buona volontà si potrebbero anche vedere le traccie di più di una figura davanti alla donna e a sinistra di quella inginocchiata; ma, oltre alla consunzione dei colori e del disegno, ci sono purtroppo macchie numerose nella pergamena, sicché quelle che possono sembrar tracce di figure umane, saranno forse apparenze illusorie prodotte da fortuite combinazioni di tali macchie. Se ci fossero realmente più figure, si potrebbe pensare alla scena della presentazione del *Teseida* fatta a Fiammetta dalle Muse per incarico del poeta, secondo che si finge ne' due sonetti di chiusa. Occhi più acuti de' mici riusciranno forse a discernere con sicurezza qualcosa di più e a chiarire la scena che il miniatore intese di rappresentare.

[2] Qui e poi, come già ne' passi precedentemente riferiti, mi attengo fedelmente alla lezione e grafia del codice, ma la fedeltà non può essere così intera, o piuttosto così materiale e meccanica, da impedirmi di sciogliere, come farò normalmente, le abbreviature; di distinguere *u* da *v* e scrivere *z* in luogo di *ç*; di separare le parole che gli antichi scrivevano unite; di far uso di maiuscole quando così vuole l'uso nostro e di mettere anche i segni nostri d'interpunzione. Della interpunzione veramente si dette pensiero anche il Boccaccio, ma non mostra di essere mai giunto a formarsi chiari e saldi criterii sistematici a cui sentisse il dovere di attenersi con coerenza e costanza.

Digitized by Google

L'introduzione finisce sul verso della c. 2; dopo di che incomincia sulla stessa pagina la parte poetica col sonetto che contiene l'argomento del poema intero, preceduto da questa intitolazione scritta in rosso; così come in rosso saranno tutti i numerosi altri titoli nel corso dell'opera [1]:

Sonetto nel quale si contiene uno argomento generale ad tutto i libro (sic);

e il sonetto principia: « Nel primo vince Teseo l'Amazone », e finisce sul *recto* della c. 3 (v. Tavola I). Nello stesso *recto* segue il

Sonecto nel quale si contiene uno argumento particulare del primo libro;

e al sonetto, che principia: « La prima parte di questo libretto » e sta tutto nella stessa pagina, tien subito dietro la rubrica

Incomincia il primo libro del Theseyda delle nozze d'Emilia; e prima la invochatione dell'autore.

Come ognun vede, questa rubrica è formata di due parti, di cui la prima è titolo generale di tutto il primo libro e finisce con la parola ' Emilia '; la seconda è titolo speciale della invocazione con cui s'inizia il poema, formata dalle prime cinque ottave, rivolte alle Muse (ottave 1-2), a Venere ed Amore (ottave 3-5) non senza parole ai lettori perché « attend*ano* con intera mente » a ciò che si racconterà di Arcita e Palemone, per apprendere ciò che Amore sa e può operare.

Ed ecco dopo la ottava 5 una nuova rubrica:

Seguita il tempo e la cagione nel quale e per che Theseo, ducha d'Acthene, andò a dosso alla reyna delle donne Amazone.

È l'argomento delle ottave 6-17. Tra la 17 e la 18 si ha quindi una terza rubrica che indica il soggetto delle tre

[1] Solo in alcune poche intitolazioni troviamo ritinte di nero alcune delle lettere rosse, sì che il nero e il rosso si vengono ad alternare (p. es. nelle cc. 30^{v}-31^{r}). Sarà stato un ghiribizzo di qualche lettore o del Boccaccio stesso? Impossibile determinarlo.

Digitized by Google

successive; e così poi via via fino al termine del libro leggiamo premessa una speciale rubrica ad ogni gruppo e gruppetto di ottave (la 108 fa gruppo da sé) dedicate a un determinato soggetto e formanti una minore unità dentro quell'unità maggiore ch'è il libro intero. Così le parti in cui le 138 ottave del libro I restano divise sono ben 22. Sotto l'ultima ottava si legge pure in rosso questo *Explicit*:

Qui finisce il primo libro.

Lo stesso trattamento è fatto ai rimanenti undici libri, tutti preceduti da un Sonetto-argomento con suo special titolo; tutti assoggettati a divisioni interne con una rubrica per ciascuna; tutti muniti di un *Explicit*.

Ma le sistematiche divisioni nel corpo dei singoli libri non si limitano a quel che ora s'è detto. Parecchie delle parti, specie se un po' lunghe, sono alla lor volta suddivise in particelle minori non precedute da intitolazioni speciali, ma contrassegnate da un segno di paragrafo della forma consueta (v. Tav. III e IV), rosso od azzurro, preposto al primo verso della particella: solo nella c. 71^{r} davanti alle ottave VII, 14 e VII, 15 il segno è nero e limitato a qualcosa come un semicerchio, quale troviamo in altri autografi del Boccaccio, compreso lo Zibaldone magliabechiano. Di fronte a queste distinzioni di parti ci tornano alla mente le divisioni che Dante ci offre per le poesie della *Vita Nuova*, e sulle quali fermò la sua attenzione in maniera particolare il Boccaccio per trarle fuori dal testo e scriverle in margine secondo la intenzione che Dante avrebbe espresso in età matura [1], e le divisioni delle tre canzoni del *Convivio*; meglio ancora, vien fatto di ripensare alle partizioni maggiori, minori e minime che dei canti singoli si hanno negli antichi commenti della *Divina Commedia* e che dai commentatori sono considerate come la prima cosa, e fondamentale, richiesta per un commento. Era un metodo scolastico, divenuto da tempo consuetudine

[1] V. la ediz. del Barbi, pp. XIV-XV.

Digitized by Google

generale; e il Boccaccio, con le meditate partizioni introdotte nei libri del suo *Teseida* in conformità di tal metodo, intese probabilmente di darci come l'ossatura di un commento all'opera. In questo fatto possiamo già intravvedere il futuro commentatore di Dante, che alla *Commedia* avrebbe applicato con ogni cura lo stesso metodo.

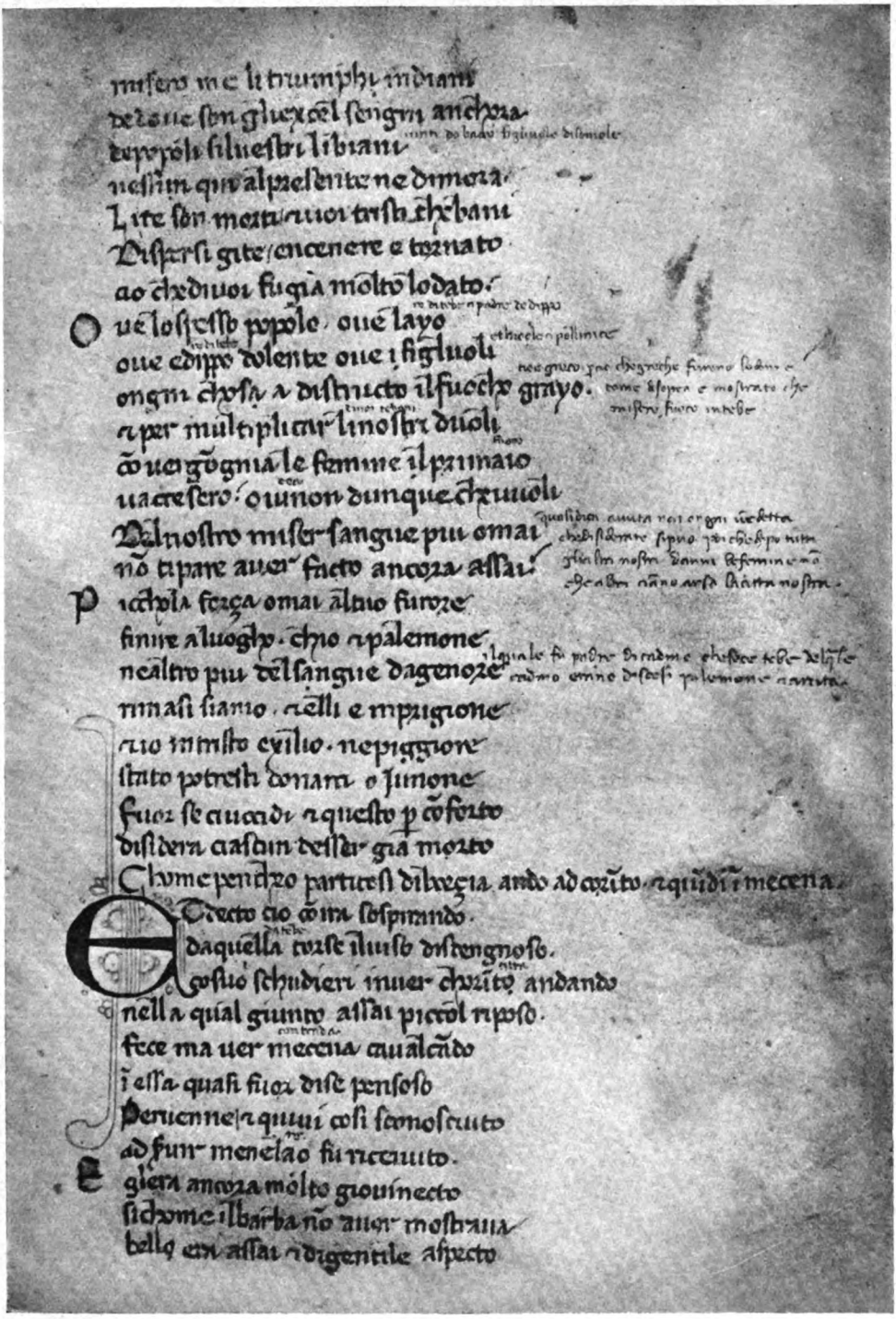
Ma le rubriche e i segni di paragrafo accennati, oltre al loro valore sostanziale, hanno anche un ufficio estetico, poiché, essendo colorati, costituiscono un elemento della ornamentazione del nostro codice, anche della quale si diede pensiero l'amoroso esecutore di esso. Grande più delle altre è la maiuscola iniziale di ogni libro, alta di solito quanto un'ottava (v. Tav. V) e di solito azzurra con copiosi fregi e rossi ed azzurri. Maiuscole e, di regola, azzurre con fregi rossi, ma notevolmente più piccole della iniziale del libro (estendendosi per l'altezza di soli tre versi) sono anche le iniziali del primo verso di ogni successiva parte o divisione dei libri; di regola, dico, giacché, se avvenga che due o più di tali iniziali maiuscole minori occorrano in una stessa pagina, oppure nelle due pagine che a manoscritto aperto restano l'una di fronte all'altra, si ha, salvo rare eccezioni, l'usuale alternativa di iniziali azzurre fregiate di rosso con rosse adorne di fregi azzurri, che è un modo pensatamente tenuto per offrire all'occhio una piacevole varietà. Molto più adorna e di più colori e veramente miniata è la iniziale della lettera a Fiammetta e quella del libro I (Tav. I). Tutte le ottave, poi, non prime d'un libro o d'una divisione interna, non escluse quelle distinte con segno di paragrafo, hanno l'iniziale del primo verso maiuscola nera, e scritta in fuori col fregio, tanto largamente usato, di una spennellatina di color giallo; e del pari maiuscola nera col trattino giallo, ma non in fuori, bensì allineata con le iniziali minuscole de' versi 2-6 e 8 dell'ottava, è l'iniziale del verso 7°; fatto di che s'è già toccato più addietro, e che, giova aggiungere ora, dimostra come il Boccaccio considerasse l'ottava divisibile in due parti, la prima formata dai primi sei versi e la seconda dagli

Digitized by Google

ultimi due, guardando solo al giuoco delle rime e non all'intima e vera struttura ritmica della stanza. I quindici sonetti poi, che hanno la iniziale del 1° verso simile in tutto a quelle delle divisioni interne dei libri – salvo che di solito sono rosse, in quanto, credo, quasi sempre segue di sotto, nella stessa pagina, la grande iniziale azzurra del libro –, ci presentano i primi otto versi scritti l'un sotto l'altro senza nulla che li faccia apparire suddivisi in gruppi minori, fatto comune ad altri antichi manoscritti nella scrizione di sonetti; ma davanti al 9° verso e al 12° si ha il segno di paragrafo rosso o azzurro, con che si vuole indubbiamente far capire che gli ultimi sei versi van divisi in due terzetti[1]. Anche nel codice dantesco toledano di mano del Boccaccio troviamo qualcosa d'analogo: ivi i versi de' sonetti della *Vita Nuova* sono, è vero, scritti l'un dietro l'altro senza andar mai a capo, e separati solo da quel segno d'interpunzione che potremmo chiamare un punto e virgola rovesciato; ma mentre i primi otto hanno una bella iniziale maiuscola colorata nel 1° e i sette successivi principiano tutti con lettera minuscola nera, come avviene nel *Teseida*, degli ultimi sei si fa, come nel *Teseida*, la divisione in due terzetti, indicandola però, anziché con segni di paragrafo, col fare maiuscola colorata la iniziale del verso

[1] Per i tre sonetti con la coda – quello ch'è l'argomento del libro XII e i due di appendice – le cose stanno così. Nel sonetto-argomento del libro XII, dove la coda è di un solo verso, questa non ha segno di paragrafo, sicché viene considerata come parte integrante del paragrafo o divisione che principia col v. 12 e che è così non di tre ma di quattro versi. Manca inoltre in questo sonetto il segno di paragrafo in capo alla prima terzina dove c'è la solita iniziale maiuscola nera con la sua brava spennellatina di giallo, ma la mancanza deve dipendere dall'avere inavvertitamente estesi fin presso tal verso gli svolazzi formanti il fregio della grande maiuscola iniziale del 1° verso. Il primo dei due sonetti finali, che hanno due versi di coda ciascuno, ha, oltre che ai versi 9 e 12, primi delle terzine, premesso il segno di paragrafo anche al verso 15, primo della coda; il secondo e ultimo sonetto lo ha solo ai versi 9 e 15 e non al 12, causa un buco che la pergamena aveva lì presso, e che solo forse più tardi fu restaurato; ma se anche il restauro già prima era stato eseguito, il segno sarebbe mal riuscito, ed era consigliabile tralasciarlo, per il modo assai imperfetto in cui il restauro era stato fatto.

Digitized by Google



Teseida IV, 15, 2 – 19, 3.

Digitized by Google

Digitized by Google

9° e del 12°. Invece nel chigiano L, V, 176, pur boccaccesco, della *Vita Nuova* la divisione in due parti uguali de' sei ultimi versi di ogni sonetto è messa in rilievo, proprio allo stesso modo che nel *Teseida* (cfr. Tav. 2ª dell'Ediz. Barbi), coi segni di paragrafo [1].

A queste piccole decorazioni sistematiche del codice, che saranno da attribuire al nostro eccellente calligrafo [2], e che ricordano davvicino quelle de' codici danteschi di sua mano, se ne dovevano, nella intenzione di lui, aggiungere altre ben più considerevoli e vistose, che rimasero purtroppo allo stato di mera potenza. Alludo ai molti spazii, che, se ho contato bene, sono in tutto 36, lasciati in bianco ora tra ottava e ottava, ora tra due parti d'una ottava; spazii certamente destinati ad accogliere miniature o disegni come illustrazione grafica di quel che è descritto o raccontato nel poema. Gli spazii non hanno tutti una stessa altezza: nella maggior parte de' casi questa corrisponde a 14 righe di scritto, ma talvolta è un po' minore, tal altra maggiore, secondo, si capisce, le esi-

[1] Nel codice chigiano, però, dove, allo stesso modo che nel toledano, i versi sono scritti di seguito e separati col punto e virgola rovesciato, si ha anche un aggruppamento a due a due dei primi otto versi, indicato dalla maiuscola iniziale dei versi 3°, 5°, 7°; il quale fatto si osserva anche, per citare un esempio, nel cod. M(artelli) della *Vita Nuova* (v. Tavola 4ª dell'ediz. Barbi), e corrisponde a ciò che *Antonio da Tempo* nel suo *Trattato*, edito dal Grion (Bologna, Romagnoli, 1869, p. 73), in un capitoletto intitolato *De divisione sonetti simplicis*, considerava come la divisione normale di quegli otto versi. Cfr. BIADENE, *Morfologia del Sonetto nei secoli XIII e XIV* (in *Studi di filologia romanza*, fasc. 10, Roma, 1888), p. 7.

[2] Meriterebbe forse di essere scritto un capitoletto sul Boccaccio calligrafo e anche, penso, sul Boccaccio disegnatore. Della sua attitudine al disegno, e a certe specie di disegni in particolare, ci restano le prove in più d'uno de' suoi autografi. E mi sono anche domandato parecchie volte, senza riuscire purtroppo a dar risposta sicura alla domanda, se nel cod. Riccard. 1035, una delle tre copie della Commedia che ci restano scritte dal Boccaccio, non possano essere di mano sua o eseguiti per suo consiglio e con la sua guida, i « sette eleganti disegni a chiaroscuro che illustrano altrettante scene dell'*Inferno* »: così li designa il Morpurgo nella sua descrizione de *I codici Riccardiani della D. C.*, p. 81 (*Bullettino della Società Dantesca Italiana*, 1ª serie, n. 13-14, Firenze, 1893). I disegni non arrivano oltre quel c. XVII, a cui si arresta per l'appunto il commento del Boccaccio. Sarà del tutto casuale questa coincidenza?

Digitized by Google

genze della scena che in ciascun luogo lo scrittore – e qui uso la parola in tutt'e due i suoi significati possibili – nella vivace immaginazione vedeva rappresentabile e desiderava rappresentata. Nè a chi legga attentamente il testo del poema è difficile intendere che quando lo spazio in bianco è dopo la fine di un'ottava, il soggetto per la figurazione sarebbe stato dato di solito da quel ch'è detto in essa ottava; quando, al contrario, lo spazio interrompe una ottava, il soggetto doveva essere tratto e dai versi che immediatamente precedono e da quelli che immediatamente seguono.

La distribuzione delle ideate illustrazioni tra i dodici libri del poema, è fatta senza preoccupazione di un'esteriore regolarità: dove allo scrittore pare opportuna e decorosa accanto ai versi un'illustrazione grafica, ivi lascia lo spazio necessario e sufficiente a contenerla, senza altrimenti domandarsi né se via via le figurazioni stesse si vengano a trovar poco o molto lontane l'una dall'altra, né se possano parer poche o troppe rispetto alla estensione di ciascun libro. Il Boccaccio si lascia guidare dal buon senso innato e dal naturale criterio della convenienza artistica. Così da un massimo di 9 spazii per illustrazioni che si ha nel libro II formato di 99 ottave, si scende a 2 appena ne' libri VIII e XII, che contano rispettivamente 131 e 86 ottave! Ma ciò che a prima giunta può apparire molto strano è il trovar negata del tutto ogni figurazione al libro VI. Eppure chi consideri davvicino lo svolgimento del libro VI non tarderà a vedere un ragionevole perché dell'apparente stranezza. La prima parte di esso (ottave 1-12), dopo considerazioni filosofiche e morali sul capriccioso operare della Fortuna nelle vicende umane in generale e in quelle personali di Arcita e Palemone, ci dà una sommaria e scialba esposizione della vita che i due giovani tebani conducevano in Atene nell'attesa del gran torneo destinato a decidere a chi di loro due avesse a toccare la bellissima Emilia; e nulla realmente vi è che si presti ad una rappresentazione grafica piacevole ed opportuna. Tutto il resto poi del libro non è altro che una lunga e alquanto monotona

Digitized by Google

enumerazione e descrizione de' principali eroi greci che vengono man mano in Atene per partecipare al torneo, a cui segue, come chiusa del libro, un breve cenno generico delle festose ed onorevoli accoglienze fatte agli eroi dai due giovani innamorati. Non si sarebbe potuto, penserà qualcuno, in una serie di quadretti presentare cotesti eroi? Non lo nego; ma scene vivaci di fatti e situazioni notevoli in cui inquadrar le figure non ci sono, sicché il senso di monotonia che avvertiamo nel leggere i versi, si sarebbe avuto anche da questa serie di figure d'eroi. Diremo dunque prova di buon senso e di buon gusto l'esclusione d'ogni figurazione in questa parte del poema.[1] È da rimpiangere che il felice pensiero della illustrazione figurata non fosse tradotto in atto se non nella

[1] A conferma del lodevole discernimento del Boccaccio nell'indicare con gli spazii in bianco i soggetti per le decorazioni figurate basti accennar qui alcuni luoghi del libro 1° e del 2°. Dopo I, 18 nello spazio rimasto vuoto doveva essere rappresentato l'esercito di Teseo imbarcato sul punto di salpare per l'impresa contro le Amazzoni; dopo I, 51 il saettamento di fuoco per parte delle Amazzoni contro le navi di Teseo che già quasi hanno toccato terra; dopo I, 74 l'infuriar micidiale di Teseo tra le audaci donne guerriere; dopo I, 112 Teseo che, salito a cavallo insieme con le Amazzoni messaggere mandate a lui dalla regina Ippolita, le guida a veder le 'cave' sotterranee già fatte da' suoi perchè cadano le mura; dopo I, 134 lo sposalizio di Teseo e Ippolita nel tempio di Venere, quando già tra I, 128, 1 e il verso successivo si sarebbe avuta la scena dell'incontro primo di Teseo a cavallo con Ippolita « più bella che rosa di verziere », accompagnata dalla giovanissima Emilia e da altre Amazzoni « ornate e belle quanto più poteano ». Così a II, 3 sarebbe seguita la figurazione di Teseo che in un giorno di primavera sta « da dolce amor distretto | in un giardin pensando a suo diletto »; a II, 9 Teseo che naviga a piene vele verso Atene in compagnia di Ippolita e di Emilia; a II, 25 la scena delle donne greche che, respinte da Creonte e rifugiatesi in Atene nel tempio di Clemenza, si parano piangendo e pregando davanti al carro di Teseo, che rientra trionfante in Atene, perché egli punisca Creonte ecc. ecc. Non sarà poi inutile, a riprova della monotonia del libro VI, riferire alcune delle sue rubriche. Alla ottava 1 è premesso: « *Inchomincia il libro VI del Theseida. Et prima parole dell'autore* »; all'ottava 6: « *Della vita de' due Thebani riconciliati ad Theseo* »; alla 13: « *Discrive l'advenimento de' prencipi invitati da' Thebani* »; alla 14: « *Viene il re Ligurgho* »; alla 15: « *Viene il re Pelleo* »; alla 20: « *Viene il re Nixo* »; alla 21: « *Vengnono Agamenone, Menelao, Castore, Polluce* »; alla 27: « *Viene Cromis, figliuol d'Ercule, e Hyppodono* »; alla 30: « *Viene Nestore, figliuolo di Neleo, di Pilos* »; alla 35: « *Viene il re Evandro* »; alla 41: « *Viene Perittavo, figliuolo d'Isione* »; alla 44: « *Vengnono Ulixe e Diomede* »..... e credo che il lettore mi sarà grato, se mi fermo qui.

Digitized by Google

prima pagina, dove, come s'è detto, s'ha tuttora una miniatura, per quanto consunta. Se poi questa sia reliquia di lavoro compiuto dallo stesso Boccaccio o da altra mano, non sappiamo, né sapremo mai. Al Boccaccio invece si deve, a mio parere, attribuire un curioso disegnino, e abbastanza grazioso, che adorna il 'richiamo' scritto nel margine inferiore della c. 64^{v}, ultima pagina del quaderno ottavo. Le parole *gli avesse*, costituenti il richiamo alla 1^{a} pagina del quaderno seguente, sono chiuse (v. Tav. V *b*) dentro ad un fregio che ha forma di stemma sormontato da corona nobiliare e portante nell'estremità inferiore una molto ben fatta maiuscola *F*, simile in tutto ad altre che occorrono qua e là nel codice, epperò della stessa mano che scrisse questo. Nessuno degli altri 'richiami' ha alcuna ornamentazione, e il fatto singolare non può non avere una ragione. Che la *F* sia qui posta come la iniziale del nome di Fiammetta, cioè della donna amata dal poeta, è facile congettura e certa, e alla nobiltà di lei alluderanno stemma e corona. Ma perché proprio in questo punto si risvegliò nello scrittore così vivo il ricordo di Maria d'Aquino? Nell'ottava[1] di cui i versi 1-3 son gli ultimi della pagina 64^{v} e gli altri cinque seguono in principio della pagina successiva (65^{r}) ci sono presentati Castore e Polluce, venuti in Atene con Menelao, e proprio nei versi terzo e quarto, dei quali il primo viene a trovarsi sopra e prima dello stemma e l'altro lo segue (e già entro lo stemma ne sono le prime parole), si afferma che i due giovani eroi, nominalmente Tindaridi, ma in realtà figliuoli di Giove,

> .... ben mostravan che di gran valore
> *gli avesse* il Cingno lor padre dotati,

quel Cigno in cui s'era trasformato per unirsi a Leda il re degli Dei. Al Boccaccio in questo momento dové affacciarsi al pensiero la somigliante paternità, adulterina ma regale, della sua donna, della quale nel *Filocolo* scriveva sul prin-

[1] È la 25 del libro VI.

Digitized by Google

cipio: « Questa giovane, come in tempo crescendo procedea, così *di mirabile virtù* e bellezza s'adornava, *patrizzando così eziandio ne' costumi come nell'altre cose facea* e per le sue nobili bellezze *e opere virtuose* più volte facea pensare a molti che non d'uomo ma di Dio figliuolo stata fosse ». E altrove nella stessa opera: « Ella è figliuola dell'altissimo principe sotto il cui scettro questi paesi si reggono .... *e brevemente niuna virtù è che in valoroso cuore debbia capere che nel suo non sia* » [1]. Il richiamo fregiato, dunque, che per essere unico nel suo genere entro il nostro codice desta sulle prime una certa meraviglia, è in realtà una nota personalissima, ben conveniente e naturale in un autografo, e propriamente nell'autografo di un'opera dedicata alla donna a cui col fregio si allude [2].

---

[1] *Il Filocolo*, Ed. Moutier, T. I, p. 4 e T. II, p. 30.

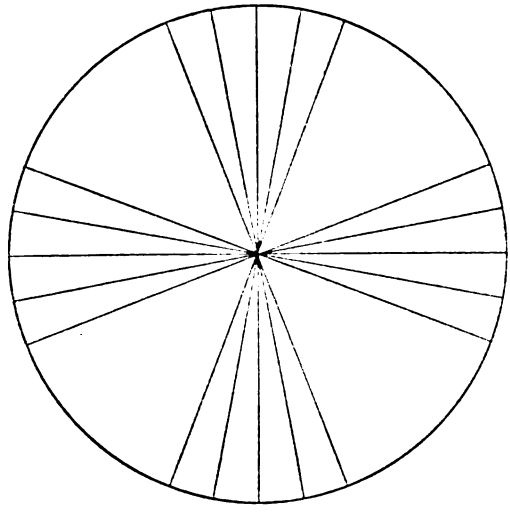
[2] Non è da escludere che la corona soprastante alla *F* avesse ad essere una corona reale secondo la intenzione di chi la disegnò. E disegni che possono del pari dirsi, se del Boccaccio, note sue personali, sono due manine additanti con l'indice teso due ottave d'argomento amoroso (III, 30 a c. 33^{v}, e IV, 55 a c. 46^{r}): delle quali ottave la seconda specialmente rispecchia in qualche modo la condizione momentanea del Boccaccio, afflitto per l'abbandono della donna e sperante sempre che in essa viva ancora un po' di affetto per lui (cfr. la lettera di dedica del poema). Vale la pena di riferire quest'ottava con le brevi postille appostevi dal poeta:

Mirabil cosa ad dir quella d'amore:
che rade volte è che la chosa amata,
quantunque ell'abbia male habile core
d'esser per tal obiecto innamorata,
pur nella mente porta l'amadore;
e quantunque ella si mostri adirata,
non le dispiace, e, se non ama altrui,
poco od assai conven ch'ami colui.

All'*abile* del v. 3 il Boccaccio postilla: 'disposto', e ad *obiecto* del v. 4: 'qual è l'amadore': non è forse il caso di Fiammetta che ora ha l'animo mal 'disposto' ad amare il suo 'amadore'? A *non le dispiace* poi del v. 7 il Boccaccio annota: 'che altri l'ami': e non è questa la cosa che il Boccaccio vuol pur credere e su cui fonda la speranza d'un riavvicinamento della donna a lui? Infine al *colui* del v. 8 appone un 'che ama lei', che quasi pare un grido dell'anima dello scrittore. Avvertirò in fine che con la manina presso l'ottava III, 30 (Tav. V *a*) è disegnata anche l'ultima parte del braccio coperta con una manica o manichetto chiuso con bottoniera, particolare che si nota anche in una manina che a c. 20^{r} del codice toledano vediamo presso le righe del trattatello in laude di Dante nelle quali si tocca della lussuria del Poeta.

Digitized by Google

Sarà infine del Boccaccio presso le ottave prime del libro 2° (*verso* della c. 18) il disegno di un circolo entro cui sono tracciati 10 diametri disposti così:



Priva com'è d'ogni dicitura dichiarativa delle linee ond'è formata, questa figura geometrica non si può dire con certezza assoluta che cosa dovesse rappresentare nell'intenzione di chi la disegnò; ma poiché bisogna pure che fosse in qualche rapporto con ciò che si dice nella parte del poema a cui è vicina, non s'andrà lontani dal vero ravvisandovi l'abbozzo d'una rosa dei venti, destinata a mostrare quali venti fossero lo *Zefiro* e l'*Africo* menzionati nella prima ottava, e il *Borea* e il *Coro* ricordati poco più in là, nell'ottava nona. E l'abbozzo restò forse abbozzo perché al disegnatore poté venire il dubbio d'aver tracciate troppe linee: i venti che si solevano considerare come normali erano talora dodici[1], talora, come

[1] Ecco, per esempio, la conclusione del capitoletto dedicato ai venti nell'opera di RISTORO D'AREZZO, *Della composizione del mondo* (Milano, Daelli, 1864, n. 64 della *Biblioteca Rara*), pag. 233: « E per questa medesima via è mestieri che ciascheduno vento principale, come quello da oriente, quello da occidente, e

Digitized by Google

più tardi il Boccaccio stesso mostrò di credere, solamente otto [1], mentre, secondo la figura, sarebbero venti.

***

Resta a dire qualcosa intorno a certi fatti che si avvertono nella scrittura del poema e intorno alle annotazioni interlineari e marginali di che piacque all'autore accompagnarlo: se ne avrà una più compiuta immagine del codice e ne uscirà sempre più confermata l'autografia.

S'è già avuto occasione di accennare come la poesia del testo e la prosa de' commenti siano scritte con rara correttezza, e come questa correttezza dovette essere uno de' primi e più forti indizii, e probabilmente il primo e il più forte di tutti, onde l'Audin ebbe a sentenziare così risolutamente che il codice era autografo. Ma la correttezza non esclude qualche svistarella ed errore. Errare humanum est, e anche in fatto di manoscritti si può ripetere quel che uno stampatore ed editore valentissimo e diligentissimo ebbe una volta a dire delle stampe: che le più corrette son semplicemente quelle che hanno meno errori. Del Boccaccio, chi ha studiati i suoi manoscritti sa per prova che, quanto egli appare artista valente e di mano sicura in tutto ciò che è calligrafia, non altrettanto si mostra sempre attento e vigile quale copista di cose sue od altrui. Pur segnalandosi anche in questa parte come

---

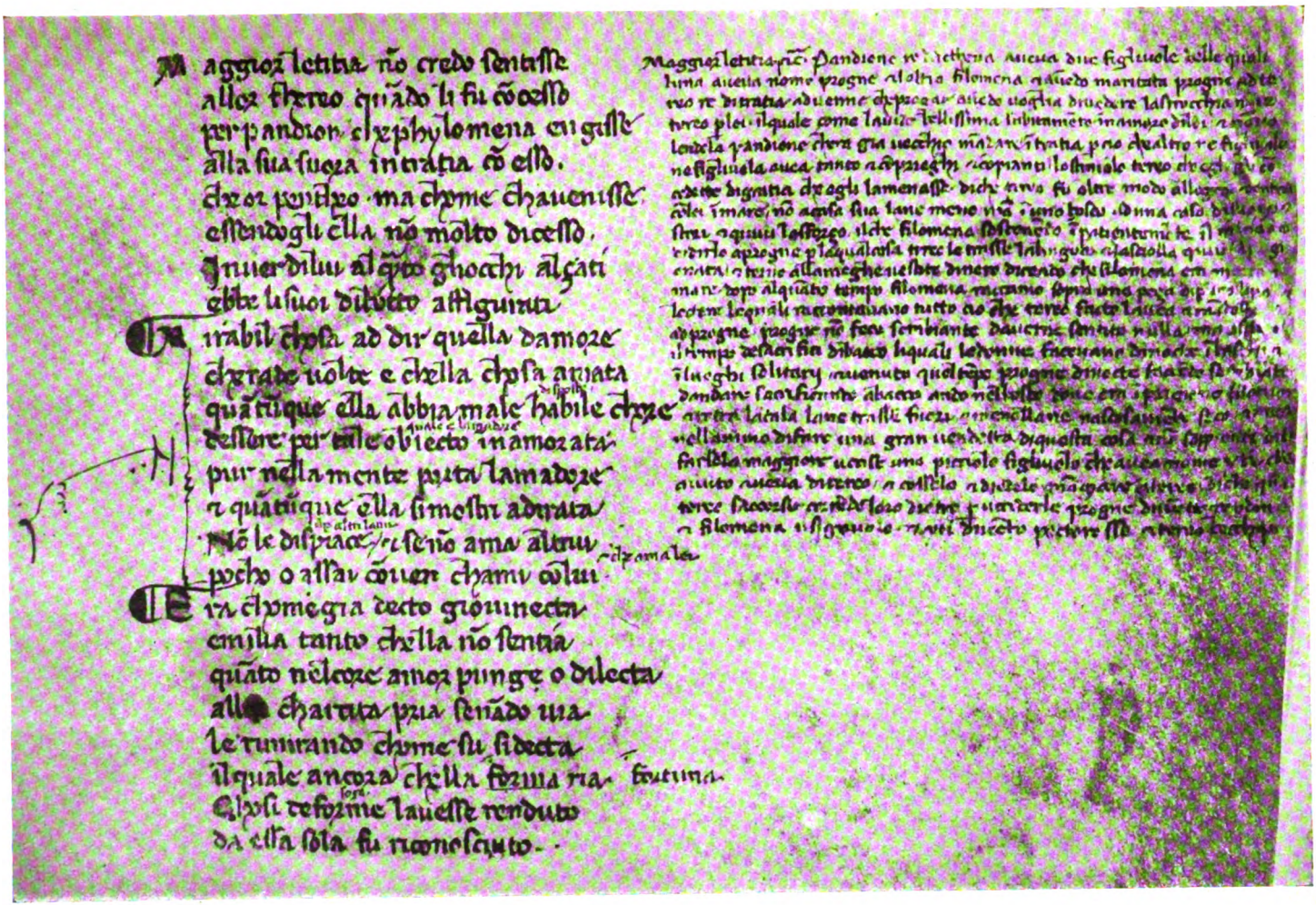
quello da settentrione e quello dal mezzodì, abbia due venti collaterali l'uno dall'uno lato, e l'altro dall'altro; *li quali tutti sono dodici venti*.... E troviamo lo mondo bene fornito di dodici venti per fare ogni operazione ch'è mestieri nel mondo di vento, secondo che 'l cielo è bene fornito di dodici segni per fare ogni sua operazione ».

[1] Nel commento agli ultimi versi del c. XI dell'*Inferno* (Ediz. Guerri, III, p. 85 sg.): « .... è da sapere che, come che il vento non sia altro che un semplice spirito creato da esalazioni della terra e da fredde nuvole esistenti nell'aere, egli ha nondimeno tanti nomi, quante sono le regioni dalle quali si conosce esser mosso, e quinci molti per molti nomi il nominarono; ma ultimamente pare per l'autorità de' navicanti, li quali più con essi esercitano la loro arte, essere rimasi in otto nomi, *e così dicono essere otto venti* »; dei quali il commentatore ci dà i nomi e le direzioni in cui spirano.

Digitized by Google

infinitamente superiore ai più degli amanuensi di mestiere, il gran numero di copie di libri ch'ebbe ad eseguire fece contrarre anche a lui, a furia di copiare e copiare e copiare, qualcuno dei vizii inevitabili di costoro. Anch'egli tratto tratto si distrae, e gli accade allora di ometter parole o ripeterne, o di lasciarsi sfuggire altri errori di vario genere. Per limitarmi ad autografi di cose sue volgari, si hanno le prove di quel che affermo nel codice toledano dantesco che ci ha conservato di sua mano la redazione più ampia del *Trattatello in laude di Dante*. So bene che certi errori di lezione ne' manoscritti si considerano di solito quale ragione valida per negare che siano autografi; ma conviene distinguere tra errore ed errore, e ricordarci sempre di quel che può accadere a ciascuno di noi nell'atto di ricopiare scritti anche nostri. Di certo, quando lo sbaglio consiste in qualcosa che è o pare fraintendimento di lettura e di senso, s'ha il diritto e il dovere di dubitare assai prima di ammettere che la scrittura errata sia di pugno dell'autore, e dovremo anche, in taluni casi, concludere negativamente; ma tutte le volte che altre ragioni e prove irrefragabili ci costringano a riconoscere l'autografia, neppure errori di questa specie possono costituire un decisivo argomento in contrario. A distrazioni momentanee delle nostre facoltà visive e mentali, durante le quali ci avvenga di non seguire più il filo del senso e di non cogliere coll'occhio tale qual'è lo scritto che ci sta davanti, anche se nostro, e la mano e la penna procedano per conto loro in modo del tutto meccanico, chiunque può andare soggetto; e tanto più facilmente quanto più dura il lavoro e quanto più forte sia in chi scrive, come nel Boccaccio, la preoccupazione della bella scrittura. E può anche d'altra parte avvenire che, soprattutto quando uno copia scritti suoi, segua troppo il solo filo del pensiero; sicché, senza guardare a quello che già ha scritto, gli venga fatto di dare a un certo punto all'espressione un giro nuovo che lì per lì gli si affacci alla mente e che non armonizzi bene con ciò che sta avanti: donde sconcordanze e stonature tali da non sembrare a prima giunta imputabili a un autore, che, colto e

Digitized by Google



Teseida IV, 53, 4–57, 4.

Digitized by Google

Digitized by Google

abitualmente riflessivo, soglia scriver bene e correttamente. Insomma, quando da considerazioni generali e teoriche si scenda a osservare quel che può in realtà accadere nell'atto dello scrivere e del trascrivere, ci persuaderemo facilmente come anche scritture autografe, e più dell'altre quelle che rappresentano copie a pulito, possano contenere qualche errore simile a quelli di cui si suol far rimprovero agli amanuensi. Nel codice nostro di tali errori ne restano pochissimi, e nel numero loro sta appunto forse la caratteristica differenza tra autografi e copie di mano altrui; merito questo del Boccaccio, il quale andava, è vero, non di rado soggetto alle distrazioni che or ora dicevo e si lasciava uscir dalla penna errori; ma di questi, o subito o poi, in generale si accorgeva, e vi rimediava. Quando dello sbaglio sfuggitogli si avvedeva subito subito, dava senz'altro di frego o espungeva la scrittura errata e di seguito a questa scriveva quella corretta. Se poi l'errore consisteva nell'omissione di sillabe o lettere, rimediava scrivendo nell'interlinea, sopra la parte mutilata, ciò ch'era stato omesso, e indicando col segno ∧ il punto della riga in cui l'aggiunta integrativa era da inserire, mentre, ne' casi in cui l'omissione era di parole intere, scriveva queste in margine precedute da un particolar segno – che di solito è una lineetta obliqua con un puntino sotto –, ripetuto nel preciso punto dell'interlinea corrispondente a quello del testo dove l'omissione era avvenuta. Altre volte raschiava addirittura la forma errata e su la rasura scriveva la giusta; e dove la svista consistesse in lettere scritte in più, le espungeva, di solito, o tirava su di esse un frego, quando non faceva l'una e l'altra cosa insieme. Casi siffatti come li troviamo in altri autografi certi del Boccaccio, anche se copie di scritti altrui, come, per esempio, negli esemplari di mano sua della *Divina Commedia*, ci occorrono anche nel codice nostro del *Teseida*, e si risolvono quindi in una conferma della sua autografia. Il Boccaccio dovette, per quel che a me sembra, avere coscienza della propria facilità a distrarsi e stare perciò in guardia contro sé stesso: di qui le correzioni imme-

Digitized by Google

diate e un'abitudine in lui di rileggere anche più tardi quel che aveva scritto per rilevarne ed emendarne sviste ed abbagli materiali. Che, ciononostante, restasse ancora nelle sue diligenti e belle scritture a pulito qualche erroretto, chi se ne vorrà maravigliare? Per quel che riguarda il codice nostro, la correttezza, ripeto, così nel testo del poema come nelle note è mirabile; e basta un'occhiata anche rapida e superficiale ad altre antiche copie di quest'opera per scorgere subito quanto per giustezza e correttezza piena e continua di lezione la nostra eccella su tutte. È tale questa sua eccellenza, che, se la scrittura non ne fosse, com'è con tutta certezza, autografa, dovremmo ritenere il codice un apografo immediato di un autografo, ma apografo eseguito con fedeltà straordinaria, e sottoposto poi a revisione e correzione accurate, fatte col continuo riscontro dell'originale.

A ribadire l'autografia segnaleremo anche l'uso di scrivere nei versi [1] un puntino sotto certe vocali ultime o prime di parole. Raro nelle prime carte, tale uso si fa poi più frequente; e pur non essendo mai attuato con perfetta regolarità e costanza, il fatto appare consigliato e guidato da un determinato criterio. Lo stesso uso riscontriamo nelle tre copie della *Divina Commedia* e negli argomenti in terza rima che il Boccaccio compose e premise alle singole cantiche in tutt'e tre quelle copie, e ve lo riscontriamo attuato con altrettanta incostanza.

Si sa che normalmente il puntino posto sotto una lettera valeva ad indicare che questa era da espungere, cioè s'aveva a considerare come non scritta; ma nei versi, sotto vocali iniziali o finali di parola, lo troviamo adottato con un valore che si può dire espuntivo solamente in un certo senso e in casi determinati. Di solito si ha in queste combinazioni:

[1] Che si tratti di qualcosa che si fa solo nei versi, è provato non solo dal fatto che nei commenti in prosa i puntini mancano o ci sono soltanto come segni di espunzioni, ma anche da questo, che qualche volta nelle parole dei richiami in fin de' quaderni essi mancano, mentre poi si hanno per le medesime parole quando queste ricompaiono come parte del verso in capo alla pagina successiva.

Digitized by Google

1) sotto la seconda lettera di dittonghi distesi in fin di parola, specialmente se monosillabica, come per es. in *assai*, *colui*, *mio*, *io*, *suo*, *mai*, *lei*, *poi* ecc., segua o non segua una parola cominciante con vocale; 2) sotto una sola vocale atona in fin di parola a cui segua altra parola cominciante con vocale atona; 3) sotto vocale iniziale atona di parola preceduta da vocale finale atona. Qui non si può parlare di espunzione in senso assoluto, sicché si debba, nel leggere il verso, tacere la vocale puntata, ma si vuole indicare che non va computata nella misura del verso come sillaba a sé; più esattamente ancora, e più chiaramente, diremo che nel 1° caso si fa capire che le due vocali finali, vanno nella misura del verso unite in una sillaba sola separata da ciò che segue; nel 2° e nel 3°, che formano del pari, nel verso, una sillaba sola, la sillaba che ha la vocale puntata e quella – segua essa o preceda – che puntata non l'ha, sia poi che si abbia a fare una vera sinalefe, ch'è il caso più frequente, sia che si possa applicare nel caso 2° la elisione e nel 3° l'aferesi, con che si avrebbe nella pronunzia una vera e propria espunzione. Già Antonio da Tempo notava come alcuni « literas que abiiciuntur in scansione seu prolatione cancellant punctando de subtus in scriptura » [1], espressione che parrebbe importare, grazie al verbo *abiicere*, una vera soppressione della vocale puntata; ma poiché egli stesso osserva poco dopo che « *suo* iudicio non est pulcrum ipsas vocales de subtus punctare nisi propter illos qui nesciunt quid sit abiicere vocalem de metro in scansione syllabarum » [2], e un po' più oltre ancora parla di *abiicere* per casi in cui non è possibile ammettere la soppressione della vocale puntata, come sarebbe quello della parola *Dio* [3],

[1] Ediz. Grion, p. 75.

[2] Non mancarono copisti che sopprimevano addirittura le vocali finali o iniziali che potremo dire puntabili, nello scrivere i versi, cementando così in una sola più parole di seguito sino a toccare il ridicolo. Per codici della Commedia di Dante vedasi *Atti dell'Acc. della Crusca*, anno 1921-22, p. 72 sg.

[3] Il passo del Da Tempo relativo alle parole come *Dio* ecc. fu riferito di su la edizione del Grion (Bologna, 1869) prima, incompiutamente, dal De Benedetti (*Giorn. stor. della lett. ital.*, LXXXVII, 81). poi compiutamente dal Ca-

Digitized by Google

il trattatista, anche se aveva una nozione non ben nitida della cosa e non si esprimeva perciò con tutta la chiarezza desiderabile, ci dice abbastanza perché intendiamo che il punto sotto una di due vocali contigue non ci sta se non a

---

sella (*Studi danteschi*, XII, 139) nella polemica intorno alla possibilità delle dieresi d'eccezione in Dante. Avendo avuto occasione di consultare il bel manoscritto membranaceo del sec. XIV (e forse non della fine del secolo) che dell'antico trattato di ritmica volgare si conserva nella insigne Capitolare di Verona, codice che il Giuliari già nella prefazione al *Trattato* di Gidino da Sommacampagna deplorava non fosse stato usufruito dal Grion, mi è risultato essere in questa parte il testo dato dal Grion imperfettissimo, mancando di parecchie righe in cui si determina e chiarisce il senso, e onde riesce confermata l'opinione del Casella, che è sempre stata anche la mia, su la possibilità della dieresi in siffatti casi. Vero è che, senza un accurato studio comparativo de' varii codici dell'opera del Da Tempo, non si può escludere che ciò che manca al testo del Grion possa essere stato aggiunto da altri a un testo primitivo conforme al Grioniano; ma l'aggiunta sarebbe, in ogni caso, antica e fatta da persona che, consapevole di ciò che in quest'ordine di cose si faceva dai verseggiatori volgari del tempo, desiderava evidentemente spiegar tutto più chiaramente di quel che nel suo testo il Da Tempo avesse fatto. Riferisco qui il passo secondo il codice veronese, dando in corsivo ciò che esso ha in più rispetto al testo del Grion e chiudendo in parentesi quadre ciò che ha in meno. « Si *ergo* in eadem dictione vocalis veniat ante vocalem, sepissime et regulariter abicitur *in scansione* una vocalis licet non sit in metris grammaticalibus et poeticis, et maxime abicitur in dictionibus bissillabis, ut in his [dictionibus] d i o, m i o et t u o, m a i et h o i et similibus; que licet penes grammaticos sint bissillabe, tamen in [hac] arte ritimici vulgaris tantum monosillabe reputantur, *ut sic: d i vel d o, m i, t u, m a, h o. Melius autem et gustosius appelari diptungi poterunt, ut d i o, m i o etc., scilicet quod ambe vocales conglutinate simul pronuncientur: quandoque talis diptungus dividitur et producte profertur et maxime in fine, ut sic: 'vidi una dona passendo* (?) *a lei'. Et idem in polisillabis longis intelligendum est, ut a s s a i, l e v e r a i et similibus; et in hac dictione c r e a t o r e et b e a t o et g r a t i o s o et huiusmodi*, quia vocalis una ex eis communiter *in scansione* abicitur, nisi predicte dictiones apponantur in ritimo in fine versus; quia tunc non abicitur sicut apparebit [Grion: *patebit*] infra in exemplis etc. etc. ». E le differenze tra il testo dato dal Grion e quello offerto dal cod. veronese continuano, e sono spesso rilevanti. Sarebbe davvero desiderabile che del *Trattato* di Antonio da Tempo fossero studiati accuratamente tutti i codici che ce l'hanno conservato per cavarne un testo di cui ci si potesse fidare più che del grioniano, e chiarire altresì se non si siano avute più redazioni dell'opera o tutte elaborate dal padovano o anche da rimaneggiatori: le differenze, poiché dovettero avere motivi suggeriti dall'osservazione di quella che era la pratica dei verseggiatori volgari, riuscirebbero sempre molto istruttive a conoscere i criterii teorici a cui costoro si attenevano. Soggiungo qui, poiché me ne capita l'occasione, come anche Antonio da Tempo, e non meno di lui Gidino ed altri

Digitized by Google

significare le unità sillabiche che or ora si dicevano. Peccato davvero che il Boccaccio, come s'è detto, non applichi la norma *punctandi*, che pure a lui evidentemente piaceva, con tutta regolarità e costanza [1]; ma, anche così imperfetta com'è, l'applicazione ch'egli ne fa riesce istruttiva, e ci convince della reale possibilità di certe, come direbbe il Da Tempo, *scansioni* che taluni sono restii ad ammettere; alludo particolarmente alle dieresi d'eccezione che ho avuto a ricordare or ora in nota e che il Boccaccio ammetteva con chiara e sicura coscienza.

Quando nell'autografo del *Teseida* leggo il verso

1) pensando ch' io non abbia il difecto
(I, 103, 3),

dove il puntino sotto l'*i* di *il* m'assicura che il Boccaccio computava *bia-il* come una sillaba sola, ne deduco ch'egli faceva dieretico *ïo*, senza di che il verso avrebbe dieci invece di undici sillabe.

E se in altro luogo c'imbattiamo nell'endecasillabo

2) con sommo pianto o iddii spietati
(XI, 47, 4),

grazie alla puntatura dell'*o* di *pianto*, siamo certi che *Iddii* è trisillabo, mentre altrove è bisillabo (Poi che ll'iddii m'ànno tolta vittoria, IX, 64, 1).

---

prescindano sempre nel considerare ed esporre la struttura de' versi dalla posizione degli accenti, che pure sono fondamento del ritmo: codesti trattatisti tengono conto solo del numero delle sillabe. E di questo soprattutto si dovevano preoccupare anche i verseggiatori, regolandosi, rispetto agli accenti, solo con l'orecchio, senza norme fisse e meditate. Così, probabilmente, ci rendiamo ragione di versi con accentazioni per noi irregolarissime, che non mancano neppure in Dante, sebbene in lui, dotato di una sensibilità anche ritmica finissima, siano assai più rari che in altri antichi rimatori, fra i quali è da mettere lo stesso Boccaccio.

[1] Non mancano i luoghi in cui il punto sotto una vocale finale è vero segno di espunzione: è questa una cosa più che sicura là dove alla vocale finale segue una consonante e la pronunzia di quella vocale darebbe al verso una sillaba in più della giusta misura.

Digitized by Google

Allo stesso modo nel verso

3) prese e giurò per sua sposa cara
(XII, 69, 3),

dovendosi, per il punto che il Boccaccio segnò sotto l'-*e* di *prese*, fare una sinalefe di -*se e*, diventa necessario leggere dieretico il possessivo *sua*, dove, come per l'*iddii* del verso precedente, non ci sfugga che la dieresi d'eccezione si ha davanti a *s* coperta.

E allora dovremo esser pronti ad ammettere anche quest'altre dieresi che si allontanano dall'uso normale:

4) e come il *süo* scender primamente
(Sonetto del I libro, v. 7);

5) forse verrà com'*ïo* spero ancora
(I, 4, 2);

6) fra mare il *süo* stuol fermo ritenne
(I, 49, 6);

7) da tte convien ch'*ïo* prenda commiato
(III, 74, 4);

8) com'*ïo* fo in sempre mai languire
(IV, 39, 4);

9) al suo dis*ïo* sé lascia tirare
(V, 7, 6);

10) e con l*uï* smontò nel suo palagio
(VI, 43, 8);

11) Esso fer*ïo* d'Amintor Fenice
(VIII, 52, 1);

12) qual codard*ïa* qui fermar ti feo
(VIII, 113, 3);

13) S'io fossi dall'idd*ii* stata data
(IX, 66, 1);

14) e ciò vorre*ï* domattina fare
(X, 89, 6);

15) ad *cuï* sta via l'anime portare
(X, 93, 2);

16) sacrific*ii* tolsi fieramente
(X, 95, 5);

17) so che 'l fara*ï* se cosí se' pio
(X, 98, 7).

Digitized by Google

Di queste dieresi anormali ce ne saranno probabilmente anche altre nel nostro poema (io non ho fatto uno spoglio completo e sistematico *ad hoc*); ma gli esempi qui addotti sono più che bastevoli a comprovare che per quei nostri buoni antichi erano possibilissime e tollerabili; né sarà cosa fortuita che, come già negli esempi 2 e 3, anche in quelli 4-6, 10, 13 e 15 tali dieresi capitino davanti ad *s* coperta, la quale condizione già è stata notata per parecchi versi della *Divina Commedia*. La *s* coperta poteva veramente favorir l'uso di esse[1].

---

[1] Cfr. M. CASELLA in *Studi danteschi*, VIII, 38, e anche, per le dieresi d'eccezione, la mia prefazione all'edizione diamante della Commedia presso la casa Le Monnier, p. XIX sg. Nell'es. 7 si può dubitare se non si abbia a far la dieresi in *commiato*. Nell'es. 15 poi si potrebbe far la dieresi in *via* anziché in *cui*: di certo, perché la misura del verso torni, una di queste due parole dev'essere dieretica. Ma giacché per il senso *via* è da unire con l'ultima parola *portare*, mi par preferibile la dieresi in *cui*: con ciò si ha un endecasillabo con l'accento di quarta su *sta*, e, terminando qui la prima parte del verso, il *via* anche ritmicamente resta congiunto col verbo *portare* a cui è da unire per il senso. La sillabazione ritmica della prima parte è propriamente questa:

ad-cû-ĭ-stá;

dove l'*i* di *cui* è bensì finale del pronome, ma vale insieme come elemento vocalico prostetico della seguente *s* coperta iniziale; la quale *s*, com'è noto, volentieri assume siffatto elemento sì dopo una consonante finale (*per*, *con*, *in*), e sì dopo vocale accentata, quale è nel caso nostro l'*u* di cui. Non è questo il luogo opportuno per entrare in ulteriori discussioni; ma non so trattenermi, a proposito di questo fenomeno, di far notare un particolare molto minuto, ma molto, secondo me, significativo, che ci è offerto dal nostro codice nel verso IV, 18, 3 (penultima ottava della Tavola II). Il verso è questo

co suo schudieri inver Chorinto andando.

Tra *suo* e *sch-* il Boccaccio scrisse in alto, nell'interlinea, una *i*, come suol fare quando si avvede di avere omessa una lettera; se non che, quando si tratta di lettera omessa da aggiungere nel testo, in riga pone il segno ∧, indicante il punto preciso dell'inserzione, e qui il segno manca. Come mai? Mi par chiaro che la mancanza del segno significa che il Boccaccio scrisse la *i* solo perché si comprendesse subito che *suo* va letto non *súo*, ma *suó*, o, come modernamente si scriverebbe, *suo'* = *suoi*, così come in III, 35, 8 senza segno in riga, scrisse in alto dopo *cota* la sillaba *li*, affinché si capisse che *cota* vale *cotali*, ossia è un *cota'* = *cotai*. Ma come in quest'ultimo caso se il *li* si inserisse nel verso, questo avrebbe una sillaba più del dovere, così avrà pensato il Boccaccio che una sillaba più del dovere sarebbe parso avere il verso che consideriamo, se la *i* si fosse aggiunta al *suo*, o meglio se l'avesse scritta lui, come fa di regola altrove. Eppure *suoi* è un

Digitized by Google

Poiché sono a parlar di versificazione, avvertirò pure che l'autografo ci assicura essersi il Boccaccio permessa anche qualche rima imperfetta, quali ci sono date anche in taluni pochi luoghi della Divina Commedia concordemente, si può dire, dai codici toscani antichi migliori, ma che in Dante si è concordi ad escludere. L'uso del Boccaccio non potrebbe essere un buon motivo per domandarci ancora una volta se anche Dante non possa essersene permessa qualcuna? Ecco qualcuno degli esempi boccacceschi:

I,	3	vv.	1-3-5:	rubicundo – giocondo – mondo;
I,	17	»	2-4-6:	amistade – quantitade – apparecchiate;
I,	83	»	7-8:	advenisse – vincesse;
I,	109	»	7-8:	vedemmo – rispondemo;
IV,	40	»	2-4-6:	prese – discese – mise;
V,	46	»	7-3:	intrambendui – noi;
IX,	30	»	2-4-6:	venisse – vincesse – gisse;
X,	104	»	7-8:	istessi – sentissi.

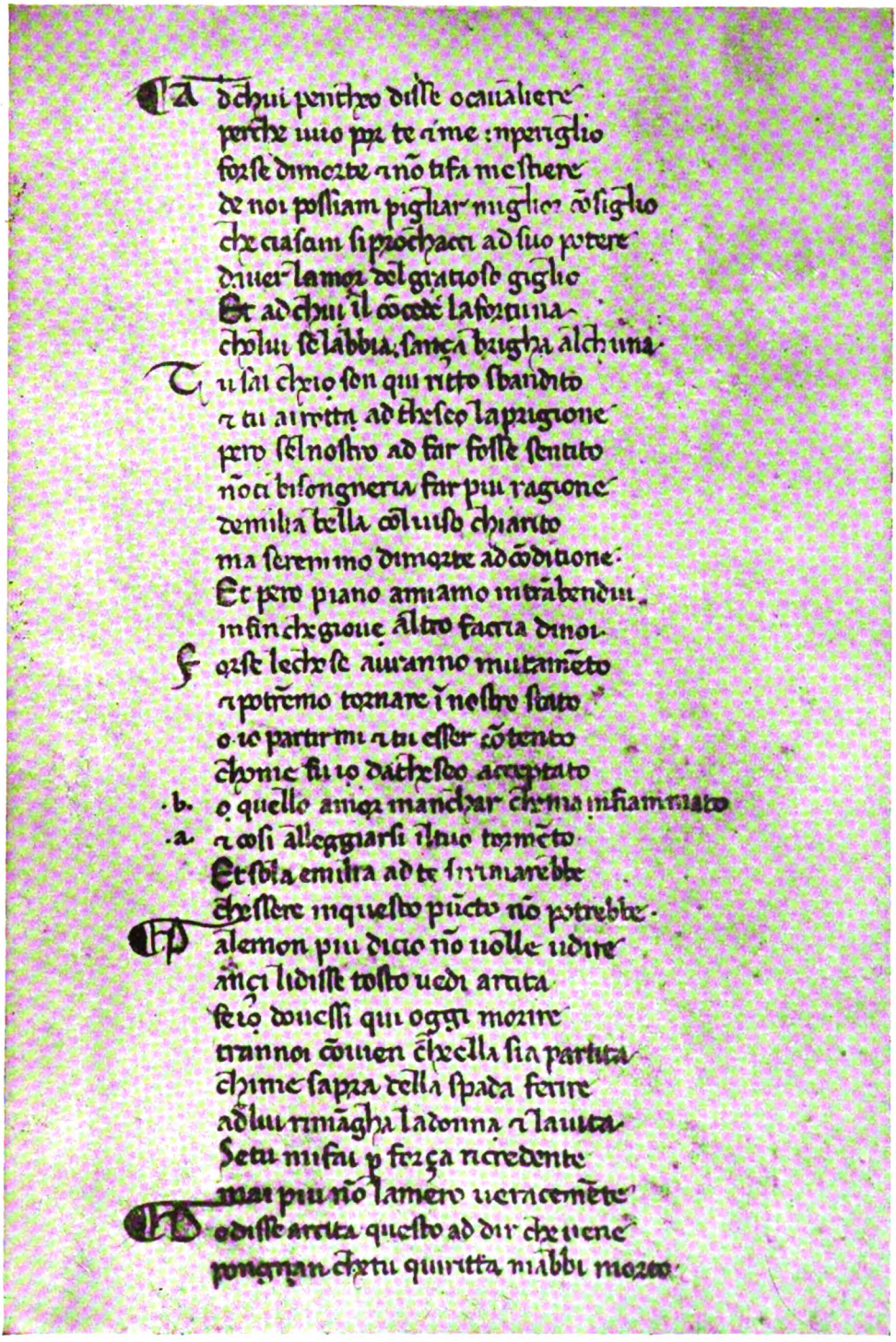
In tutti questi luoghi[1], si capisce, nelle edizioni correnti, le rime ci si presentano del tutto regolari; ma poiché tali

---

monosillabo come *suo'*, sicché parrebbe che si potesse scrivere la parola intera senza pericoli per il ritmo. Ma il pericolo c'era appunto perché a *suoi* seguiva una *s* coperta, ed era perciò facile che altri sentisse e facesse dieretico il *suoi* leggendo *suo-i-scudieri* e desse così al verso una sillaba di più: ciò che il Boccaccio volle evitare. Poiché ho toccato di dieresi eccezionali del Boccaccio, segnalerò che tanto nel *Teseida* quanto ne' versi degli *Argomenti* del poema dantesco una dieresi eccezionale che il nostro autore usa normalmente, è quella del dittongo *au* (aŭra, aŭrora, aŭtore, ecc.). Anche delle *dialefi* il Boccaccio ci dimostra co' suoi autografi di aver fatto uso con grande libertà. Quel che siam venuti osservando circa le consuetudini ritmiche del Certaldese, ed altro che si potrebbe aggiungere, provano quanto fossero errati i criterii seguìti dal compianto Massèra nel fermare il testo del *Ninfale Fiesolano*, dove la lezione di molti versi è stata da lui modificata arbitrariamente solo perché gli parvero irregolari e intollerabili quali sarebbero modernamente, certi fenomeni ritmici che presentano le lezioni de' mss.

[1] Non ho registrato i casi di I, 78 dove abbiamo *intendieno* in rima con *temeano*, di V, 82 dove occorrono un *voleano* e un *faceano* in rima con *combattieno* e di VII, 33 dove si ha *sosteneano* rimante con *uscieno* e *vedieno*, perché può essere che si tratti soltanto dell'omissione di un puntino sotto l'*a* di *temeano*, *voleano*, *faceano* e *sosteneano*, quale troviamo in I, 128 sotto l'*a* di un *poteano* che rima con *venieno*. Però la pluralità dei casi in cui sarebbe stato omesso il segno dell'espunzione sotto l'*a*, ci rende un po' esitanti ad ammettere che si tratti davvero di omissione involontaria e non piuttosto, anche qui, di rima imperfetta.

Digitized by Google



A dchui penthco disse ocaualiere
perche uuo pr te ame imperiglio
forse dimorte rnõ tafa mestiere
de noi possiam pigliar migliõ cõsiglio
chr ciascun si procchaccı ad suo potere
dniuer lamor del giustoso giglio
Et ad chui il cõcede la fortuna
cholui sel labbia sanza bugha alchuna

Tu sai chrio son qui retto sbandito
rtai airettu ad thrseo la prigione
prro sel nostro ad fur fosse sentito
nõci bisongneria fur piu ragione
demilia tella cõl uiso chiarito
ma seremmo dimorte adcõditione
Et prro piano amiamo mtrabendui
insin chrgione altro facria dinoi

Forse lechr se auranno mutamẽto
rpotremo tornare i nostro stato
o ic partirmi rtu esser cõtento
chomie fui io dathrseo acceptato
.b. o quello amor manchar chrmia infiammato
.a. rcosi alleggiarsi iltuo tormẽto
Et sbita emilia ad te sminuerebbe
chessere inquesto pũcto nõ potrebbe

Palemon piu dicto nõ uolle udire
anci lidisse tosto uedi arrata
seio douessi qui oggi morire
trannoi cõuen chrella sia partita
chime sapra tella spada ferire
adlui rimãgha ladonna rlauita
Setu mifai p frza ncredente
mai piu nõ lamero uernacmẽte

Edisse arrita questo ad dir chr uene
pongman chrtu quirtta miabbi morto

Teseida V, 45, 1 – 49, 2.

Digitized by Google

Digitized by Google

non sono nel codice autografo, dovremo, sia pure a malincuore, accettare queste e, probabilmente, altre rime imperfette, e da questa indubitabile realtà trarre nuovo argomento ad andare coi pie' di piombo prima di negare la possibilità in testi antichi di fenomeni formali contrastanti con criterii e norme che solo più tardi acquistarono un valore assoluto.

***

E passo a dar conto delle annotazioni onde il Boccaccio volle accompagnare il suo *Teseida* e che non si possono dire ignote, perché, almeno in parte, le troviamo in altri esemplari manoscritti del poema; ma quanti le rilevarono e anche se ne valsero, le ritennero sempre, per quel ch'io so, opera di lettori studiosi, non già dell'autore. Ora invece possiamo dire di possedere in esse un nuovo lavoro prosastico, e di averlo nella forma più autentica desiderabile, del gran Certaldese; un lavoro che fa ripensare, come già le divisioni e suddivisioni interne dei libri, a quel commento dantesco che fu l'ultima attività letteraria del nostro scrittore, ma che dal commento differisce soprattutto per mancanza di organicità. Poichè il commento a Dante consta d'una serie di discorsi continuati che, seguendo passo passo il testo poetico d'ogni canto, ne spiegano e illustrano con parafrasi ed altre dichiarazioni tutta la lettera, e ne interpretano, dopo di ciò, metodicamente le allegorie tutte le volte che queste vi abbiano luogo; laddove le annotazioni al *Teseida* non sono continue, né quelle che talora si susseguono senza materiale interruzione, sono tra loro legate in un discorso organico. Questa saltuarietà, questo difetto di organismo e di unità si palesano anche all'occhio, appena si apra il codice: le postille sono di solito staccate l'una dall'altra, spesso anzi l'una dall'altra assai lontane; e sono scritte parte negli spazi interlineari – e sono allora di necessità brevissime –, parte nei margini, e queste sono più estese, e talune anche amplissime. Nessun dubbio è possibile circa l'autografia di tutte queste note: quantun-

Digitized by Google

que la scrittura sia per esse di dimensioni notevolmente più piccole che per il testo, ha pur sempre le caratteristiche della mano di scritto del Boccaccio; e la varietà stessa fra testo e note si osserva, per esempio, in quelle pagine dello Zibaldone laurenziano che contengono l'ecloga di Giovanni del Virgilio al Mussato (cc. 46^{v}-50^{r}) e la corrispondenza bucolica tra il poeta bolognese e Dante (cc. 67^{v}-72^{v}): in quest'ultima, anzi, la differenza è anche più sensibile, perché il Boccaccio diede al carattere del testo dimensioni notevolmente maggiori del solito. Va per altro notato che qua e là nel *Teseida* le note, anziché col bello e regolare carattere abituale, sono scritte (v. Tav. II) con letterine più piccole del consueto e a tratti fini fini e meno calligrafiche; tipo di scrittura che si incontra anche in qualche postilla d'altri autografi del Boccaccio e che, esaminato attentamente, serba pure certe caratteristiche boccaccesche, e sarà da spiegare con un momento di fretta o, magari, con la condizione momentanea della penna o chi sa con quale altra ragione occasionale.

Il commento, che abbonda in certe pagine, scarseggia o manca del tutto in altre (v. Tav. IV), e spesso la mancanza si estende a più carte di seguito: si vede che, pur essendoci stato il proposito di commentare tutta l'opera, l'attuazione del proposito procedette un po' saltuariamente, e non fu condotta per tutte le parti a compimento, di che sono indizio sicuro anche certe note non del tutto finite, con le quali è da porre quel circolo di che poco fa si è parlato, che rimase senza le necessarie diciture esplicative di quel che significasse[1]; ma su ciò avremo a tornare più oltre. I commenti sono di più

[1] Così a c. 66^{r} per il verso VI, 39, 2 ' Eravi anchor ciò che per herse fue ' il Boccaccio cominciò a scrivere nel margine inferiore della pagina una dichiarazione di cui abbiamo solo il principio « *Eravi ancora etc. herse* » ma la storia di *herse* manca. Altrettanto segue a c. 130^{r}, dove alla ottava XI, 60 che tocca dei premii che si assegnavano nell'antica Grecia ai vincitori de' giuochi *olimpiaci, phytii* (sic), *nemei, stimii* (sic) e *cereali*, il B. appose una breve dichiarazione di ciascuno, ma per gli *stimii* ci son solo le prime parole « *Li giuochi stimii* », pur avendo lo scrittore lasciato lo spazio in bianco per il compimento della nota.

Digitized by Google

specie, e ne offrirò qui qualche saggio che, insieme con le annotazioni contenute nelle facciate riprodotte nelle tavole fototipiche annesse a questa memoria, ne farà fin da ora comprendere il valore e l'importanza. Comincio da una noticina schiettamente personale apposta all'ottava 35 del libro III nella quale si tocca degli effetti prodotti dall'amore per Emilia su gli animi di Arcita e Palemone:

E da' sospiri già ad lagrimare
eran venuti; e se non fosse stato
che 'l loro amor non volean palesare,
sovente avrian per angoscia gridato.
E così sa Amore aoperare
ad cui più per servigio è obligato:
colui il sa, che tal volta fu preso
da llui e da cota' dolori offeso.

Su la parola *preso*, ultima del verso 7, il Boccaccio con quel carattere fino fino e piccolo di che s'è or ora fatto cenno – e quasi ancor più fine del solito, come se si trattasse di parole da mettere in mostra il meno possibile e, sto per dire, di confidenza segreta – annota (e l'annotazione sporge un po' a destra): '*che sono io*'. È un piccolo sfogo che prorompe dal cuore innamorato del poeta e ch'egli affida a questi fogli scritti di sua mano e destinati forse in un primo tempo alla sua donna, anche se poi ebbero a rimanere, come vedremo, presso di lui. Di certo tale sfogo in un suo autografo è più a suo posto che non in una copia; né so se in alcuno degli altri codici del *Teseida* dove sono riferiti in parte i commenti del Boccaccio, si trovi riportata anche questa noticina, unica forse di carattere così esplicitamente e intimamente personale.

Sono poi da segnalare, come genere particolare di note interlineari, quelle che costituiscono meri chiarimenti del significato di singoli vocaboli, o dotti o per qualsiasi altra ragione parsi bisognosi di spiegazione al Boccaccio, conscio indubbiamente di far uso nello scrivere in volgare di parole poco o tanto lontane dall'uso più comune. Così nella

Digitized by Google

frase di I, 60, 3-4, che Teseo sdegnato pronunzia rivolto a Minerva,

> « non aspectar da me altar né foco
> né ch'io ti liti bestie in quantitade »

il crudo latinismo ' liti ' è fatto intendere con un ' *cioè sacrifichi* '. Sul ' poco ' dell'espressione ' vassello assai poco ' di II, 83, 6, si legge opportunamente ' *cioè piccolo* '. Nel verso II, 92, 6 ' di preda honusti i suoi commilitoni ' è chiarito il senso dell'aggettivo latino ' honusti ' con ' *carichi* '; e sopra a ' commilitoni ' è scritto ' *cavalieri* ', perché altri non abbia a dare al nome ' commilitoni ' – usato qui per i cavalieri che hanno accompagnato Teseo nell'impresa contro Creonte ed ora seguono il carro di lui che rientra trionfante in Atene – il senso, alla latina, di semplici soldati: il Boccaccio dà medievalmente a ' milite ' il senso di ' cavaliere '. ' Insani ' in III, 2, 4 è spiegato col molto più comune ' *pazzi* ', affinché non si fraintenda la locuzione ' acti insani '. Poco più oltre (III, 9, 6) un singolarissimo gerundio ' fando ' porta la utile postilla ' *cioè facendo* '; e un ' lede ' (III, 33, 2) è munito della noticina ' offende '. In IV, 25, 5 ' prava ' ha per dichiarazione ' *malvagia* ': nell'ottava 28 il verso ' le come tutte rigide ed yrsute ' su ' le come ' porta scritto ' *i capelli* ', e su ' yrsute ' un ' *levate in su* '. Così al nome ' censo ', che s'ha in IV, 44, 3, è apposto come suo equivalente ' *ricchezza* ', e, tre versi dopo, ad ' are ' è dato come sinonimo ' *altari* '. Poco più in là, IV, 58, 5, fece molto bene il Boccaccio a scrivere sopra a uno strano nome ' schaggia ' con cui si indica qualcosa che ha guasto il volto del dolorante esule Arcita, la parola ' *infermità* ': questa ci porta subito a vedere nello strano ' schaggia ' – usato, si badi, in rima – un corrispondente meridionale, o una riduzione di stampo meridionale, dello ' scabbia ' toscano, e a pensare che il Boccaccio, scrivendo che Emilia, nel rivedere Arcita ridotto dalla vita travagliata tutt'altro da quel di prima,

> .... si maraviglia quale scaggia
> di bianco l'abbia fatto così bruno
> e dimagrato,

Digitized by Google

il Boccaccio, dico, ricordasse i versi del Purgatorio dantesco (XXIII, 49 sgg.)

> Deh, non contendere a l'asciutta *scabbia*
> che mi *scolora* .... la pelle,
> né a *difetto di carne* ch'io abbia.

Non ebbe di certo il più lontano sentore di tutto questo chi, ravvisando nello ' schaggia ' un errore, lo trasformò in ' spiaggia ', ch'è la lezione delle nostre edizioni! Altrove la postilla ' *il cielo* ' ci farà intendere che sia ' il polo ' di IV, 73, 3, e ivi stesso un ' *chiara* ' ci darà il senso dell'aggettivo ' serena ' nell'espressione ' vista serena '. Così ogni dubbio sul valore della frase ' metteva in nota ' di IV, 78, 2 è tolto dal ' *cantando* ' scrittovi sopra dal Boccaccio. Nella frase ' di tanti probi ' che occorre in VI, 68, 6, il ' probi ', che doveva poi subire la metamorfosi in *prodi* (così le stampe), si capisce ch'è usato dallo scrittore nel senso che ' probus ' e ' probitas ' acquistarono nel medio evo, giacché egli annotò ' *valorosi* '. Nel libro seguente (VII, 30, 6) il poco chiaro ' aggroppati ' del verso ' e d'acque globi per freddo aggroppati ' fu provveduto di un chiarissimo ' *agghiacciati* '; sopra l'irregolare e dubbioso ' pulìo ', dovuto alla tirannia della rima in VII, 32, 3 e che parrebbe voce di perfetto indicativo (*pulìo* = *pulì*), mentre per un perfetto lì non c'è posto, giudiziosamente l'autore scrisse ' *pulito* ', così come in VII, 79, 2 ove Diana è detta ' de' boschi lustratrice ' un ' *cercatrice* ', schiettamente italiano, dice a chi non sa di latino il significato di ' lustratrice '. E in IX, 36, 7 il greco-latino ' thoraca ' è tradotto con ' *coraza* ' e ' baltheo ' con ' *cinto* '.... e la lista potrebbe continuare per un pezzo ancora. Sono tutte postille, come ognun vede, d'indole lessicale, che, mentre tornano utili all'ermeneutica del poema, riescono pregevoli in taluni casi anche quali autentiche testimonianze del significato e dell'uso di certi vocaboli nel trecento; e ci piacerebbe averle anche qua e là per parole per le quali il Boccaccio non ha pensato a darcele. Così è, poniamo, per uno ' *strieve* ' (nelle

Digitized by Google

edizioni nostre ' strive '), evidente francesismo in senso di ' staffe ' [1] che si legge in VII, 144, 5, e per un ' *piatte* ' in senso di ' piastre metalliche ', vocabolo venuto forse di Provenza [2]: sono due parole che i vocabolari nostri non registrano e che il Boccaccio apprese probabilmente a Napoli, dove, per ragioni facili a vedersi, l'influenza dei due linguaggi oltremontani, specie in certi ordini di cose, si facevano allora molto sentire. Per fortuna i casi di questo genere sono in numero assai limitato.

Anche altre specie di note interlineari giovano all'ermeneutica in quanto ci porgono o elementi della proposizione sottintesi nei versi, o il nome vero e proprio di cose o personaggi designati solo per via di pronomi o di appellativi generici, oppure spiegano il senso preciso di una espressione di cui senza la nota coglieremmo probabilmente solo un senso indeterminato o falso, o ci snodano frasi di una struttura un po' involuta e contorta: insomma il Boccaccio si preoccupa sul serio dei lettori e delle lettrici, ch'egli evidentemente desidera, ma che vuole non fraintendano quel ch'egli ha scritto; e supponendo il pubblico leggente non troppo colto né troppo intelligente, si studia di chiarire tutto quello che comunque potrebbe, a suo parere, essere non compreso o mal compreso. Mi limiterò anche qui a qualche esempio fra i tanti. Nel VII libro quando Arcita innalza una fervida orazione a Marte perché voglia aiutarlo nel gran cimento che tra poco deve decidere se Emilia abbia ad essere sua o di Palemone, si narra come l'orazione, che è dal poeta personificata, vada a trovar Marte nella Tracia ' sotto i cieli hyberni, da tempesta continova agitati ' [3], dove abita il tremendo dio. La orazione ammutolisce di spavento appena vede la casa del dio, che sorge in una selva folta ed orribile de-

[1] V. MEYER-LÜBKE, *Rom. Etym. Wörterbuch*, 8299.

[2] Ib., 6586.

[3] Siamo all'ottava 30, e il Boccaccio su ' hyberni ' annota: ' *cioè sempre freddi* '; e su ' agitati ' scrive: ' *stimolati* '.

Digitized by Google

scritta nella ottava 31: dopo di che il poeta prosegue nell'ottava 32:

> In questa vide la ca dello Iddio
> armipotente questa edificata
> tutta d'acciaio....

Se il *questa* del primo verso si deve riferire di necessità alla selva immediatamente avanti descritta, il *questa* del verso secondo ci vien fatto di considerarlo come una ripresa di *la ca*, anche se il costrutto abbia non so che di duro; e in tal modo fu inteso da chi, attenuando un po' la durezza, trasformò il secondo verso così:

> armipotente, e questa è edificata;

oppure in quest'altra forma:

> armipotente, ed essa edificata.

Se non che il Boccaccio, avendo scritto nell'interlinea in corrispondenza del *questa* del secondo verso la parola *oratione*, ci obbliga a fare di *questa oratione* il soggetto di *vide* e di *edificata* un complemento predicativo di *la ca*. Non sarebbe stato facile davvero, anzi sarebbe stato quasi impossibile, interpretare così il passo senza quella postilla! L'orazione è nominata molto prima, nell'ottava 29, e se necessariamente essa dev'essere il soggetto di *vide*, facile a sottintendersi, mal si riesce a pensare che il termine lontano *orazione* sia espressamente richiamato con un pronome qual è *questa*, che si suol riferire a termine vicino, e ciò dopoché a un termine vicino – la *selva* della ottava 31 – è riferito proprio un altro *questa* nel primo verso, e quando al *questa* del secondo verso segue un *edificata* che ha tutta l'aria di un participio unito e concordante con esso.

Altri due casi notevoli ci offre il libro X. Arcita, che sente ormai vicina la morte, manda a chiamar Teseo per comunicargli le sue ultime volontà. Egli principia con l'accennare

Digitized by Google

alla dura necessità di rinunziare, morendo, all'amore per Emilia, e dice (ottava 18):

> . . . . . contento
> ne vado mal [1], pensando che l'amore
> il qual m'à dato già tanto tormento
> per la giovane donna, che nel core
> anchora chome mai per donna sento,
> lascio infinito, ecc.

Quest'ultimo aggettivo parrebbe messo qui in fondo quasi a suggellare la immensità dell'amore che il morente ha sentito e sente per Emilia; ma tale poetica interpretazione è distrutta dal Boccaccio, che nell'interlinea commenta '*cioè non compiuto*', e in margine, perché nessun dubbio ci resti, aggiunge: 'non era giaciuto con lei, il che molti stoltamente extimano fine d'amore'. Anche questa è un'interpretazione che non so se alcun lettore sarebbe mai arrivato a immaginare. Poco più oltre Emilia nella dolorosa risposta al suo Arcita, che moribondo le ha chiesto gli ultimi baci, comincia col ricordare l'avversione sempre dimostrata da Venere contro di lei. La dea le aveva già crudelmente tolto un suo primo promesso sposo, Acate, e per dir questo, la giovane donna afferma (ottava 68):

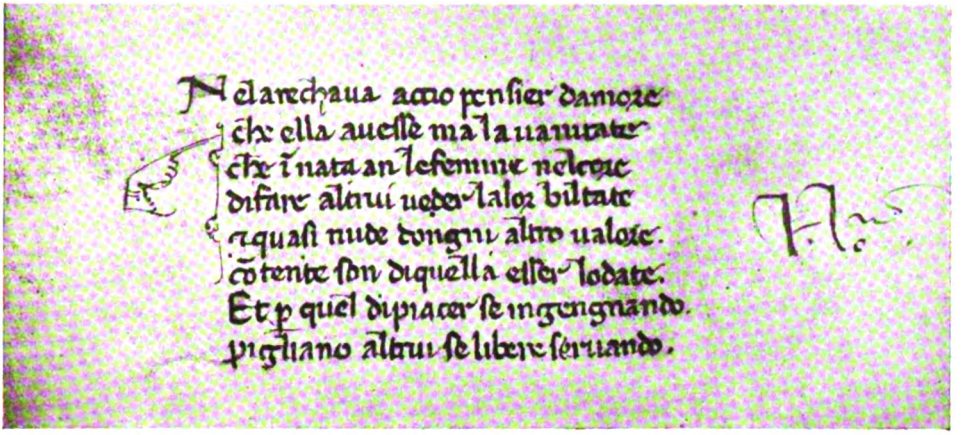
> . . . . . la innata crudeltate
> che à contra il nostro sangue Citerea
> ne 'l tolse, ecc.

Qui al lettore non si presenta alcun intoppo: il senso par certo esser questo, che la naturale crudeltà di Venere contro le Amazzoni, della cui regina Emilia era sorella, ha tolto ad Emilia Acate. Eppure il Boccaccio con la postilla '*non nata*' scritta sopra ad 'innata' ci prova di aver inteso dire

---

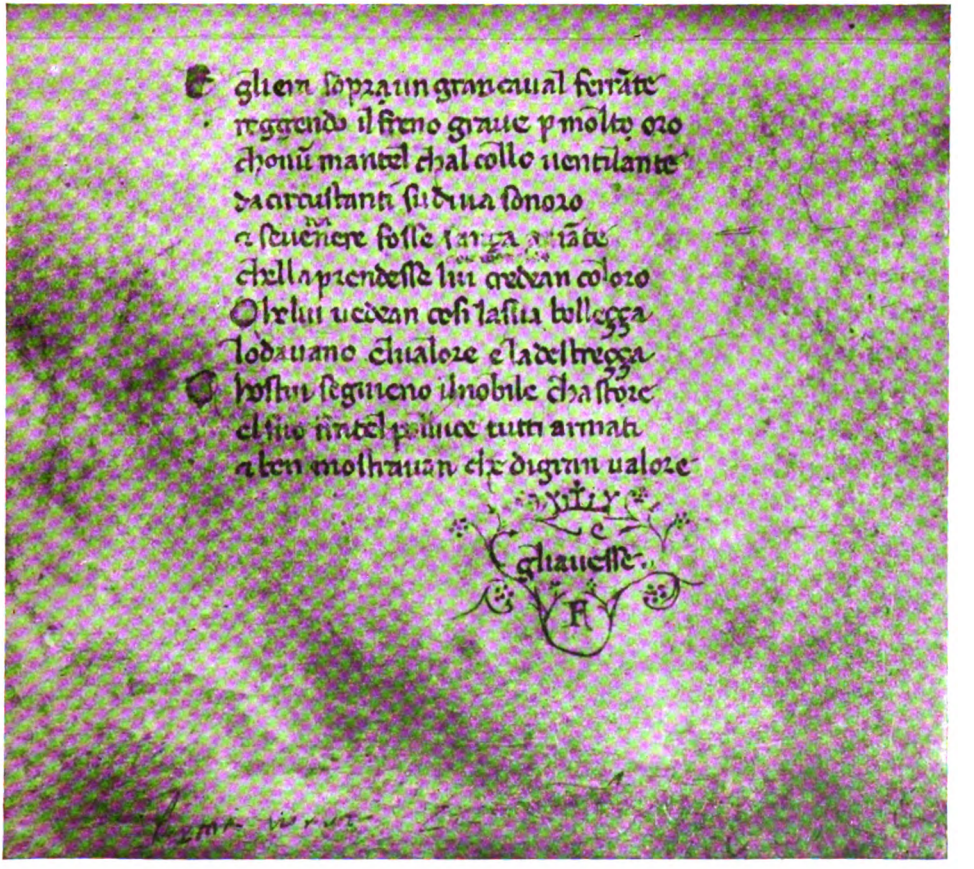
[1] Riferisco *mal* a *contento* anziché, come fanno le edizioni, al seguente *pensando*, e intendo 'malcontento' non solo per ragioni di senso, ma perché nell'autografo c'è una 'virgula' dopo *mal*, il che vuol dire che *mal* dev'essere congiunto con ciò che precede.

Digitized by Google



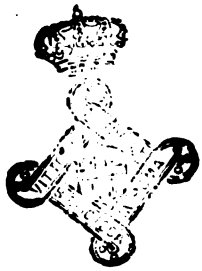
Teseida III, 30.

TAV. V*b*.



Teseida VI, 24, 1 – 25, 3.

Digitized by Google



Digitized by Google

che in Venere la crudeltà di cui dette prova contro Emilia e il suo sangue era aliena dall'amorosa e gentile natura della dea; la quale, dunque, pur d'incrudelire contro questa gente, non esitava a far violenza alla propria natura. Indubbiamente la crudeltà della dea apparisce così più meditata, più spietata; ma si può anche asserire che nessun lettore avrebbe mai per proprio conto attribuito a *innata* il senso attestatoci dalla postilla boccaccesca che fa d'*innata* un sinonimo d'*innaturale*. Nello stesso libro X rilevo un'altra noticina dichiarativa molto opportuna a intender bene il testo. Nel momento in cui Arcita muore, il sole si nasconde (ottava 91):

> Il giorno venne obscuro e nebuloso,
> e questi Febo s'avea messi avanti
> al viso, acciò che 'l morire angoscioso
> d'Arcita non vedesse i tristi pianti
> d'Emilia bella . . . .

Che o chi saranno mai i *questi* che Febo si mette davanti al viso? Nei precedenti versi non c'è un nome maschile plurale a cui riferire tale pronome. Ma ci viene in aiuto il Boccaccio scrivendo sopra a ' questi ' il nome ' *nuvoli* ', e il senso allora diventa chiaro, salvo che dobbiamo riconoscere che lo scrittore s'è permessa qui, con quell'improvviso pronome plurale, un'espressione non meno ardita che oscura. È un caso di concordanza non grammaticale, ma *ad sensum*, in quanto i ' nuvoli ' sono un termine implicito nei precedenti aggettivi *obscuro* e *nebuloso*; ma è un tipo specialissimo di tale concordanza!

Per non allungarmi troppo intorno a questa seconda specie di brevi annotazioni ermeneutiche riferirò ancora solamente due passi del libro XI, dov'esse abbondano e dove se n'ha anche qualcuna della prima specie. Già in una nota marginale accanto a II, 80, dove si parla di roghi, il Boccaccio aveva scritto: « *Soliensi anticamente fare certi monticelli di lengne, come noi oggi diciamo cataste, ordinate in certi modi, e questo monte di legne* (sic) *così ordinato si chiamava rogo; poi vi poneano su diversi ornamenti secondo la qualità e possibilità*

Digitized by Google

di chi 'l facea e di colui per cui si facea; poi sopra tutto questo ponevano il corpo morto e mettevano fuoco nelle lengne. E come era acceso, non si chiamava più rogo, ma pyra; e tanto il facevano ardere, che del corpo si faceva cenere, e quella seppellivano ». Or quando nel libro XI, 27-29 il poeta viene a descrivere il rogo d'Arcita, fra testo e postille, ci fa capire ancor più compiutamente e nitidamente com'egli s'immaginava la struttura di un rogo. Riporto qui il testo della descrizione, accodando via via a ciascuna ottava le postille che nel codice stanno negli spazii interlineari.

El fu di sotto di strame salvaggio
agrestamente facto e di tronconi
d'alberi grossi, e fu il suo spatio maggio (*a*);
poi fu di frondi di molte ragioni (*b*)
tessuto, e fatto con troppo piú saggio
advedimento, e di più conditioni
di ghirlande e di fior fu pitturato (*c*);
e questo suolo (*d*) assai fu elevato.

(*a*) maggiore ch'alcun degli altri che seguono [1]. — (*b*) il secondo suolo. — (*c*) dipinto. — (*d*) secondo.

Sovra di questi (*a*) l'arabe ricchezze
e quelle d'oriente con odori
mirabil fero delle lor bellezze
il terzo suol composto sopra i fiori:
quivi lo 'ncenso, il qual giammai vecchiezze
non conobbe, vi fu dato ad gli ardori,
ed il cennamo, più ch'altro durante,
ed il lengno aloè disopra stante.

(*a*) due suoli facti.

Poi fu (*a*) la sommità di quella pyra
d'un drappo, in ostro (*b*) tyrio con oro
tinto, coperto [2], ad veder cosa mira (*c*)
sí per valore e sí per lo lavoro;

(*a*) cioè il quarto suolo. — (*b*) è un pesce del cui sangue si tingono i drappi. — (*c*) maravigliosa.

---

[1] Lo scrittore pensa qui ai *suoli* soprastanti al primo ch'è in piana terra.

[2] Il Boccaccio, quando scrisse *coperto* invece di *coperta*, come richiederebbe il precedente nome *sommità*, non aveva in mente questa, ma *il quarto suolo*, o magari *rogo*: di qui una nuova concordanza *ad sensum*, più semplice e facile a comprendersi di quella di cui s'è fatto or ora parola.

Digitized by Google

e, questo fatto, indietro ongnun si tira
e con tacito aspecto fa dimoro,
quelli actendendo che dovean venire
col corpo morto (d) ad tal cosa finire.

(d) d'Arcita.

Più avanti nello stesso libro XI leggiamo postillatissima la ottava 71 con la quale principia la descrizione – noiosamente prolissa per noi, ma conforme a consuetudini proprie de' romanzi cavallereschi e anche già dell'epopee classiche note al Boccaccio [1] – di tutte le istorie rappresentate nel tempio che Palemone costruisce in onore di Arcita:

El si vedeva lì nel primo canto (a)
Theseo di Scithia (b) tornar vincitore (c),
e delle donne achive (d) il tristo pianto (e)
e le lor voci e lor greve dolore
quasi sentia chi le mirava alquanto (f),
sì fu sovrano e buon l'operatore (g);
e ciascheduna (h) v'era conosciuta
da chi l'avesse altra volta veduta (i).

(a) del tempio. — (b) di quella contrada. — (c) dell'Amazone. — (d) greche. — (e) quando si dolevano di Creonte a Theseo. — (f) sì proprie parevano dipinte. — (g) il dipintore. — (h) donna. — (i) si erano appropiati li visi di quelle.

E come per la prima ' istoria ', grazie alla nota ' *il dipintore* ', comprendiamo che è una ' istoria ' dipinta, così nel resto della lunga descrizione, il Boccaccio ha avuto la pazienza di scrivere ' *dipinto* ' più d'una ventina di volte sopra i verbi *vedeasi, si vedeva, v'era* e simili con che si annunziano via via le singole rappresentazioni, affinché non ci resti nessun dubbio sul genere di queste: eran tutte, proprio tutte, pitture! È un eccesso di premura per chi leggerà, e si potrebbe anche qui vedere un difetto di fiducia nell'intelligenza di let-

[1] Basti rimandare a Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*[2], pp. 381 sgg. Il Crescini nel suo *Contributo agli studi sul Boccaccio* (Torino, Loescher, 1887, p. 241 nota) confrontava non a torto quest'ampia descrizione boccaccesca ad una brevissima che si legge nel libro VI della Tebaide di Stazio e che è probabile abbia dato al Boccaccio uno spunto per la sua; ma la minuziosità e prolissità di particolari ch'è nel Boccaccio ci richiama alla mente anche, e più, i poemi romanzeschi volgari.

Digitized by Google

tori e lettrici, a cui sarebbero più che bastate, a intender bene, quella prima nota '*il dipintore*' e la dichiarazione conclusiva (ottava 89) '*Era in tal guisa tututto dipinto | il tempio*'. Comunque, quando non si voglia pensare che tutti quei *dipinto, dipinto, dipinto....* il Boccaccio li abbia scritti per mero capriccio o per ispasso in un momento di buonumore, abbiamo in essi una conferma della viva preoccupazione ch'era in lui di essere inteso bene e subito da tutti [1]. E con questo stato dell'animo suo sarà da spiegare, credo, anche la ripetizione di cert'altre postille; quelle, per esempio, di appellativi d'ordine geografico, quali sarebbero *fiume, isola, monte, città* ecc., o personali, come *Dio, dea, re* ecc.; i quali vediamo aggiunti più e più volte a nomi proprii, già prima ben dichiarati: « tu, o lettore, » par che pensi lo scrittore e commentatore « non voglio che esiti o peni neppure un momento a identificare a chi o a che appartengono questi nomi ». Né mancano ripetizioni di chiarimenti anche più ampii, grazie alle quali al lettore che non rammentasse lì per lì spiegazioni precedenti è risparmiata la fatica di andarle a ricercare.

Dopo tutte queste postille minori, di cui s'è fin qui fatto parola, restano a ricordare le maggiori e ben più rilevanti annotazioni marginali, di cui offrono qualche buon saggio anche le Tavole nostre I, II, III, VII. Prevalgono fra tutte e per numero e per ampiezza quelle d'indole mitologica, piene di quell'erudizione, *undique congesta*, di che fin da giovane il Boccaccio amò arricchire la mente, e ben degne di colui che avrebbe un giorno con mirabile tenacia e diligenza elaborate e rielaborate, limate e rilimate le voluminose *Genologie deorum gentilium*. Altre note, non meno erudite, che descrivono costumanze antiche o porgono accurate e chiare notizie

[1] Avendo lo scrittore cominciato col dire genericamente che Palemone fece nel tempio 'tutti i casi d'Arcita *istoriare*', pensò forse che qualcuno, leggendo, potesse lì per lì supporre, ciò che egli voleva evitare, che qualcuna delle figurazioni presentate coi *si vedea* ecc. s'avesse a immaginare scolpita anziché dipinta.

Digitized by Google

astronomiche o geografiche o d'altro genere a illustrazione di certi particolari toccati nel poema, e sono anch'esse in buon numero, appaiono conformi ad altri aspetti della cultura, o, dirò meglio, delle tendenze e simpatie culturali del Certaldese, che ci sono attestati sia da notevoli documenti de' suoi studi della giovinezza e della maturità, sia da altre opere latine, sia dallo stesso commento dantesco: in quest'ultimo, anzi, l'amore per siffatte erudizioni e un perdonabile desiderio di farne mostra e di metterne a parte gli uditori di S. Stefano, anche se non tutti in grado di apprezzarle, presero spesso al commentatore la mano. In una parola le chiose di questa categoria hanno un'impronta boccaccesca che più schietta non potrebb'essere.

A quelli che il lettore troverà nelle tavole fototipiche non sarà inutile aggiungere qui pochi altri esempi, perché egli se ne formi un'idea più adeguata:

A c. 31 accanto a II, 20, dove nel v. 2 si nominano i teatri si legge: « *Theatro* (sic) *era generalmente ogni luogo publico come oggi sono le loggie e i ridocti, come che alcuno per excellentia avesse più quello nome che gli altri, sì come il Coliseo di Roma, il quale era teatro* (sic) *generalmente di tutti* ». Di questa nota si ricordò più tardi lo scrittore, quando a c. 61 postillò il v. V, 97, 7 così: « *Che sia teatro, è mostrato di sopra* ».

Presso IV, 12, 6 dove è menzionata *Boeçia* (Beozia) il Boccaccio avverte che « *Boetia* (sic) *è uno paese in Grecia come è Toscana in Ytalia, nella quale Boetia è la città di Tebe* ».

Avendo, per accennare al tempo autunnale, detto in III, 43 che « al mondo tolse la bellezza | Libra ch'aveva donata Arïete », ecco una bella dilucidazione della frase astronomica: « *Ariete è uno de' dodici segni del Sole e Libra è uno altro. Sta in Ariete il Sole da mezo marzo infino a mezo aprile, e in questo tempo tutto il mondo si rifà bello di frondi, di fiori e d'erbe. In Libra sta da mezo septembre infino a mezo ottobre: in questo tempo non solamente si seccano tutte le frondi, ma caggiono tutte degli alberi, sì che Libra toglie al mondo quella bellezza che Ariete gli aveva data* ».

Digitized by Google

D'ordine astronomico e insieme mitologico sono due chiose alla ottava V, 29:

> Cheto era il tempo e la nocte le stelle
> tutte mostrava anchora per lo cielo;
> e 'l gran Chiron Aschyro avea con quelle
> che vanno secho il pianeto [1] che 'l gielo
> conforta, il quale le sue corna belle
> coperte aveva con lucente velo,
> et quasi piena [2] ove cenìth facea
> il ciel nel mezzo cerchio rilucea.

La prima chiosa qui riguarda Chirone: « *Chirone Aschiro fu uno centauro il quale fu maestro d'Achille; e fu trasportato in cielo e fattone quel segno il quale noi chiamiamo Sagiptario, nel quale mostra qui che era la luna: la quale perciò si dice che conforta il gielo, perciò che di sua natura è fredda e humida* ». Curioso quel *Chiron Aschyro*! È un abbaglio giovanile del Boccaccio nell'interpretare un passo della *Commedia*. È chiaro ch'egli, leggendo in *Purg.* IX, 37 sgg. « quando la madre da Chirone a Schiro ecc. » e ignorando forse ancora o non ricordando la precisa leggenda antica, ravvisò nell'*aschiro* o *aschyro* del suo manoscritto un secondo nome di Chirone; tanto che poi in VIII, 56 fra quei che vengono al gran torneo in Atene immaginerà che ci sia anche un nipote del centauro, di nome Aschiro: « Quivi era Aschyro al gran Chyron nepote »[3]! La seconda chiosa suona così: « *Et quasi piena, etc.:*

---

[1] Nell'interlinea sopra a ' pianeto ' è scritto ' *cioè la luna* '.

[2] Il ' pianeto ' del v. 4 richiederebbe ' coperto ', ma lo scrittore pensava a ' luna ': è un altro caso di concordanza *ad sensum*.

[3] Se in *Aschyro* è evidente, anche se errata, la reminiscenza di *Purg.* IX, 37, il *gran Chyron* è alla sua volta reminiscenza di *Inf.* XI, 71. Ricorderò che anche il codice boccaccesco toledano della Commedia legge *aschiro* (modo di scrivere, del resto, comune ne' codici e interamente conforme alla normale ortografia d'allora), e osserverò pure, ad attenuare l'errore in cui cadde il Boccaccio, ch'egli potè vedere in quell'*aschiro* un secondo nome di Chirone, in quanto, invece di *a Schiro*, dovette, com'era possibile, considerare complemento di luogo del verbo *trafugò*, o, meglio, *trafuggò*, il *là* del v. 39 (*là onde poi li Greci il dipartiro*). Nel commento però a *Inf.* V, 65 il Boccaccio mostra di avere abbandonata l'erronea interpretazione giovanile. L'interpretazione di *aschiro* riuscì difficile anche ad al-

Digitized by Google

Cenìth è quel puncto in cielo dal quale se una linea si movesse giù diricta a corda, verrebbe a punto sopra il capo nostro. Il mezo cerchio è uno cerchio il quale divide il cielo in due parti equali, delle quali l'una è verso levante, l'altra inverso il ponente, e chiamasi il cerchio del mezo dì e della meza nocte, perciò che come il Sole viene sopra quello, è sempre mai mezo dì, e quando vi vengono le stelle le quali si lievano allora che il sole si corica, così è a puncto meza nocte. Dice dunque che in questo cerchio era la luna, non per mostrare che meza nocte fosse, ma per dare ad vedere che lla luna era nel mezo del cielo ». La perspicuità e semplicità dell'espressione corrisponde qui alla nitidezza dell'idea. E vale la pena di riportare anche la dichiarazione ch'è apposta al v. 3 dell'ottava seguente, in cui Palemone

---

tri. Nelle così dette *Chiose di Dante le quali fece il figliuolo co le sue mani* pubblic. dal Luiso (Firenze, 1904, p. 34) s'intende *a schiro* come *de insula illa*, cioè come designazione del luogo di dove era Chirone, ciò che risulta, meglio che dal testo del Luiso, da quello del cod. M – non dato se non parzialmente dall'editore a p. 170 –, dove si legge « ab chirone a chiro, idest de insula illa »; interpretazione confermata dalla più chiara chiosa a *Inf.* XI, 7 che suona così secondo il cod. M(gl. II, I, 32), c. 12r: « In parte ista dicit autor quod *Chiron fuit quidam centaurus de insula que dicitur Schiro* et iste Chiron nutrivit Achillem etc. ». Un altro abbaglio nell'interpretazione di un verso della Commedia è il senso dato dal Boccaccio nella postilla a X, I, 1 alla locuzione *nido di Leda* ivi usata e che è tolta da *Par.* XXVII, 98. Egli la considerò come designazione di tutto il cielo ottavo e non della sola costellazione dei Gemelli dalla quale Dante spicca il volo verso il cielo nono o primo mobile (del bel nido di Leda mi divelse ecc.). Il Boccaccio non pose mente se non al fatto dell'ascendere che fa Dante da quel cielo al nono, e non alla parte dove Dante si trova e di dove si muove per ascendere ancora: le parole ' nido di Leda ' sono postillate con ' *cioè il cielo stellato* '. Anche nella epistola ' Sacre famis et angelice viro ' è detto nido di Leda il cielo ottavo. Parlando con intonazione ammirativa degli studi astronomici dell'amico suo, il Boccaccio ricorda com'egli sappia elevarsi ' ad astra ', e propriamente via via a tutti i cieli che designa con studiate perifrasi ad uno ad uno, finché scrive: ' Hinc ', cioè dal Cielo di Saturno, ' tendis *ad nidum Lede*, quem super septentrionalem polum et australem polum firmatum respicis, et erectum equinotium curvumque zodiacum admiraris »; (Ediz. Massèra, p. 119, dove erroneamente si pone nell'ultima parte di questo passo l'interpunzione dopo *erectum*, unendo *et erectum* a *firmatum respicis*, mentre è chiaro che *erectum* va unito a *equinotium* e che *erectum equinotium* è contrapposto a *curvum zodiacum*; e nello Zibaldone laurenziano, dove il Boccaccio ci lasciò scritta la lettera, c'è una ' virgula ' tra *respicis* e la congiunzione *et* che segue).

Digitized by Google

si rivolge alla luna con le parole ' O di Latona prole inargentata ': « *Scrivono i poeti che Latona fu bellissima donna, della quale Giove innamorato, e avuto ad fare con lei, ebbe due figliuoli Appollo e Diana, cioè la Luna; la quale chiama qui inargentata sì perché li suoi raggi paiono d'ariento a petto a quelli del Sole li quali paiono d'oro, o vero la chiama inargentata dal suo effecto, perciò che la luna è quel pianeto il quale genera l'ariento* ».

L'epiteto *piseo* che in VI, 52, 3 è dato all'eroe Yda lo troviamo così dichiarato: « *cioè di Pisa, la quale è una città della Grecia alla quale corre intorno uno fiume chiamato Alpheo; e da questa Pisa vennero coloro che fecero Pisa in Toscana* ».

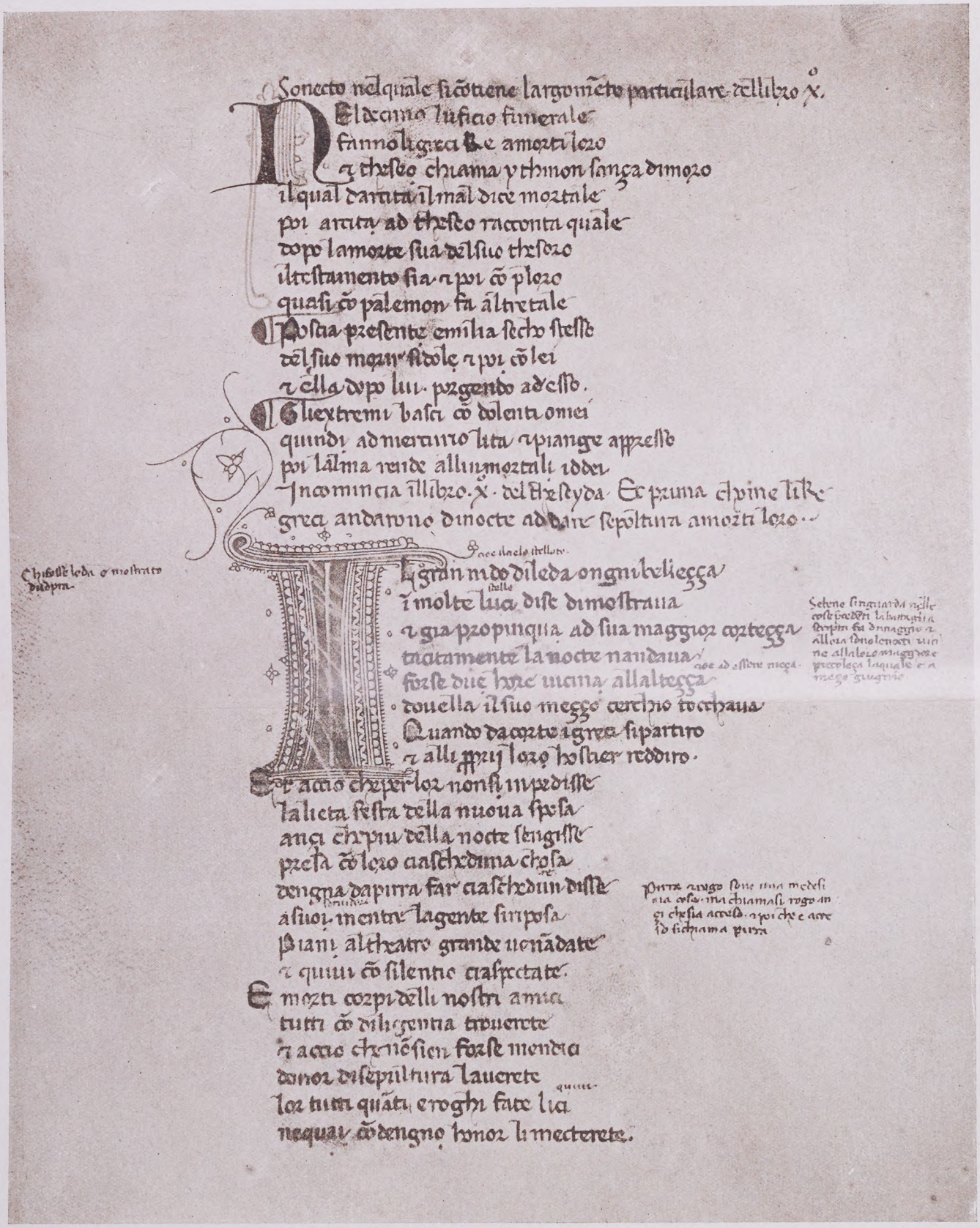
Si oda poi con quanto garbo e chiarezza il nostro autore spieghi il ' palestral giocho ' ricordato in fine dell'ottava VII, 4: « *Palestrale giuco* (sic) *era che gli uomini si solevano sopra le carni vestire un cuoio strettissimo e morbido nel quale niuno altro pertugio si vedea se non per me' gli occhi acciò che veder potesse, e per me' la bocca acciò che potesse spirare; poi così vestiti s'ugnevano tutti o d'olio o di sevo, e quindi si prendeano a guisa di coloro che fanno alle braccia, ed era reputata gran forza e gran destrezza quella di colui che alcuno altro poteva o mettere in terra o tenere fermo. E in questo cotale giuoco entravano alcuna volta le donne; ed Helena, anzi che fosse moglie di Menelao, essendo ancora pulcella, intrata in questo giuoco, come che molto chiusa fosse, pur fu conosciuta da Teseo e rapita da llui, come di sopra brievemente si toccò.* » E giacché si è parlato di giuochi riferirò anche le cinque postille che, distinte da segni di paragrafo, al Boccaccio piacque di scrivere in margine accanto all'ottava XI, 68 che suona così:

> Né ne' giuochi olimpiaci già mai
> d'ulivo fu ghirlanda [1] conceduta,
> o ver ne' phytii delli pennei mai [2],
> o d'appio ne' nemeï ricevuta,

[1] Il Boccaccio scrisse prima '*ghirlando*', ma poi mise un puntino sotto l'*o* e in alto scrisse *a*.

[2] Nell'interlinea sopra ' pennei ' si legge '*d'alloro*', e sopra ' mai ', '*cioè rami.*'

Digitized by Google



Sonecto nelquale sicontiene largomẽto particulare dellibro X.

Nel decimo lufico funerale
fannoli greca & e amorti lozo
& theseo chiama y thimon sança dimozo
il qual darrita il mal dice mortale
poi arrita ad theseo racconta quale
dopo lamorte sua delsuo thesoro
iltestamento sia & poi cõ plozo
quasi cõ palemon fa altre tale
Poscia presente emilia secho stessb
delsuo mquir sidole & poi cõ lei
& ella dopo lui. prgendo adessb.
Gliextremi basci cõ dolenta omei
quindi admeritato lita & piange appressb
poi lalma verde allinmortali iddei
Incomincia illibro. X. delthesyda Et prima elpine lisle
greca andarono dinocte addare sepoltura amorti lozo..

Chiuelle loda e mostrato
dadpria.

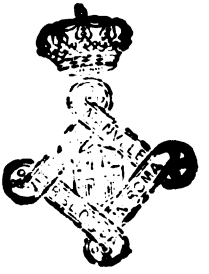
Ogni gran mdo dileda ongni belieçça
dalle
i molte lua diste dimostraua
& gia propinqua ad sua maggior cortegça
tractamente la nocte nandaua
cioe ad essere meça.
forse due hore uicina allaltegça
douella il suo megço cercho tochaua
Quando da corte igrega sipartiro
& alli ppij lozo hostier reddiro.
Et acio chesper loz nonsi impedisse
la lieta festa della nuoua sposa
anci chepiu della nocte stengisse
presa cõ lezo caschedima chosa
dengna dapirra far caschedun disse
ásuoi mentre lagente simposa
piani altheatro grande uenãdate
& quini cõ silentio caspectate.
E morti corpi delli nostri amici
tutti cõ diligentia trouerete
& acio chenõ sien forse mendici
donor disepultura lauerete
loz tutti quãti erogni fare lia
nequal cõ dengno honor limecterete.

Selvene singulare nelle cose precedenti la bontà della scrittura fu d'imagine e alloia idiolenocti uicine allalege maggiore e precolega laquale e a mezo giugnio

cioe ilnocte stellato.

quini.

Pirra & rogo sono una medesima cosa. ma chiamasi rogo ongi chesia accesb. & poi che e acceso chiama pirra



Digitized by Google

o di pin negli stimii, ch'ad assai
fosse al ricevitor così dovuta,
chome 'n quel giuocho detto cereale
di quercia l'ebbe Agamennon aguale.

Le postille son queste: 1) *Li giuochi olimpiaci si facevano ad honore di Giove; ma qual fosse la propia forma di questi giuochi e di quegli che seguono, non abbiamo; e chi era in questi vincitore era coronato d'ulivo.* 2) *Li giuochi phytii si facevano ad honore di Phebo, e chi era vincitore di quegli era coronato d'alloro.* 3) *Li giuochi nemei si facevano ad honore d'Ercule, e chi era vincitore di quegli era coronato d'appio.* 4) *Li giuochi stimii....* [1]. 5) *Li giuochi cereali si faceano ad honore di Cerere, e chi era vincitore era coronato di frondi di quercia.*

Talora, anche, il poeta ne' commenti giustifica l'opera sua, e addita fonti da cui ha o dovrebbe avere attinto; e come in qualche luogo, secondo che s'è veduto, allude ai casi suoi, allo stesso modo, qua e là, nel dar notizia di costumanze antiche, ne prende occasione per accennare a cose analoghe de' suoi tempi e de' suoi luoghi.

Così nella prima nota alla 1ª ottava del poema giustifica il fatto d'incominciare l'opera con una invocazione (v. Tavola I); e una giustificazione dell'invocare, oltre le Muse, Marte e Venere, si ha di fronte alla 3ª ottava sul margine destro della c. 3ᵛ: « *Perciò che tractare dee di bataglie* (sic) *e d'amore invoca similemente l'aiuto di Marte, secondo gli antichi pagani idio delle battaglie* (sic), *e Venere, madre d'Amore, e Cupido, cioè Amore* ». A c. 4ʳ poi presso le ottave 7 e sgg. si legge quanto segue, dove si espongono le ragioni, già accennate brevemente nella lettera a Fiammetta, delle lunghe narra-

[1] Di questa postilla cominciata e non finita s'è fatta menzione qui addietro a p. 46. Si confronti ciò che il Boccaccio dice in queste cinque postille e più ancora nella precedente intorno al *palestral giuoco* col passo del commento dantesco (Ediz. Guerri, III, 213 sg.) intorno al verso dei 'campion nudi ed unti' (*Inf.* XVI, 22): in quest'ultimo passo c'è qualcosa di più e di meno, e qualche frase è uguale.

Digitized by Google

zioni, contenute nei libri I e II, delle guerre di Teseo contro le Amazzoni e contro Creonte: « *Conciò sia cosa che lla principale intentione dell'autore di questo libro sia di trattare dell'amore, e delle cose advenute per quello, da due giovani tebani, cioè Arcita e Palemone, ad Emilia Amazona, sì come nel suo proemio appare* [ottava 5], *potrebbe alcuno, e giustamente, adimandare che avesse qui a ffare la guerra di Theseo con le donne Amazone della quale solamente parla il primo libro di questa opera. Dico, et brievemente, che l'autore ad niuno altro fine queste cose scrisse se non per mostrare onde Emilia fosse venuta ad Acthene; e perciò che la materia, cioè li costumi delle predette donne Amazone, è alquanto pellegrina alle più genti e perciò più piacevole, la volle alquanto più distesamente porre che per adventura non bisogniava. E il simigliante fa della sconfitta data da*[1] *Theseo ad Creonte, re di Thebe, per dichiarare donde e come alle mani di Theseo pervenissero Arcita e Palemone. Le quali due cose mostrate, assai delle seguenti rimangono a' lettori molto più chiare.* »

Una fonte reale è additata a proposito di VI, 53-54 dove si esalta la velocità e leggerezza di Yda nel correre. « *Della leggerezza* » dichiara il Boccaccio (c. 67^{v}) « *che qui pone l'autore che avea questo Yda, scrive Virgilio di Camilla* [2], *e quindi fu tolto ciò che qui se ne scrive* ».

Immaginaria è invece la fonte a cui allude la postilla apposta ai versi della 2ª ottava del libro I:

> E' m'è venuto in voglia con pietosa
> rima di scrivere una hystoria anticha
> tanto negli anni riposta e nascosa
> che latino autor non par ne dica.

Proprio accanto a quest'ultimo verso (v. Tavola I) il Boccaccio scrisse: « *non è stata di greco translatata in latino* ». Questa noterella dev'essere stata l'origine dell'opinione, ch'ebbe

---

[1] Il Boccaccio scrisse dapprima *ad*, ma subito espunse l'*a* e scrisse un *a* alla destra del *d*.

[2] *Eneide*, VII, 803 sgg.

Digitized by Google

difensori anche in tempi moderni, che la storia dei casi d'Arcita e Palemone il Boccaccio la derivasse da un antico testo greco. Ma la « hystoria anticha tanto negli anni riposta e nascosa » conosciuta da messer Giovanni va senza dubbio messa in compagnia della « storia così bella » letta dal Manzoni nel « dilavato e graffiato autografo » di quel così « dozzinale » e « sguaiato » e « scorretto » « buon secentista » [1].

Ed ecco qualche nota con accenni ad usi dell'età del Boccaccio e de' luoghi suoi. Quando Teseo si rivolge adirato a Minerva (I, 60), il nostro bravo postillatore ci fa sapere che « *Minerva tenevano gli antichi che fosse dea della sapientia, e questa oltre ad ogni altro idio era honorata in Acthene sì come i Fiorentini più che alcuno altro santo honorano San Giovanni Batista* »; e poiché Teseo nell'ira sua dice che non ordinerà più alcun giuoco in onore della dea, il Boccaccio osserva che « *solevano gli antichi fare certi giuochi ad honore degl' iddii sì come li Fiorentini fanno ad honore d'alcuni santi correre diversi palii* ». Così descrivendosi la figurazione dello scudo di Evandro (VI, 38-39) leggeremo in una nota marginale: « *Secondo che nelli poetici libri si può vedere, gli antichi Greci non usavano di portare nelli loro scudi alcuno segno sì come oggi si porta, anzi vi portavano hystorie della loro nobiltà, e così poeteza qui l'autore* ecc. ecc. ». E allorché Palemone promette a Venere (VII, 48) che, se lo aiuterà, i templi di lei saranno sempre da lui onorati

e di mortine spesso incoronati,

il Boccaccio si fa un dovere di soggiungere in margine « *come si fa oggi alle feste.* » Riferimenti, del resto, a cose del tempo suo si hanno già in alcuna delle postille riportate qui addietro.

Degne di particolar rilievo sono nel libro VII due annotazioni intorno a Marte e Venere, nelle cui dimore si recano ri-

[1] P. Savj-Lopez, *Sulle fonti della Teseide* in *Giornale stor. della lett. ital.*, XXXVI, p. 59; e già prima, e ampiamente quanto dottamente e con fine critica, aveva discusso della supposta fonte il Crescini nell'Appendice al cap. IX del suo *Contributo agli studi sul Boccaccio* (Torino, 1887, p. 220 sg.), negandola in modo assoluto.

Digitized by Google

spettivamente le orazioni, qui fatte persone, che alle due divinità hanno rivolto Arcita e Palemone per averne aiuto nel cimento decisivo. Queste due annotazioni riempiono i margini di parecchie pagine: quella riguardante Marte le cc. 73^{r}-74^{r}, quella intorno a Venere le cc. 74^{r}-77^{v}. Straordinaria è dunque la loro estensione; eppure il poeta chiosatore ci avverte che non dice tutto quello che si potrebbe dire. Così infatti egli conchiude il lungo discorso sulle cose del dio della guerra: « .... *so che assai più cose e meglio sopra questa materia si potrebbono dire: lasciole a coloro che con più dilecto partitamente le vorranno raguardare e scrivere, perciò che ad me basta, scrivendo ad instantia di donne, averne detto quello che qui appare* (c. 74^{r}) ». E a un certo punto delle prolisse dichiarazioni su la dea dell'amore leggiamo: « .... *il quale amore volere mostrare come s'ingeneri in noi, quantunque alla presente opera forse si converrebbe di dichiarare, non è mio intendimento di farlo, perciò che troppa sarebbe lunga la storia. Chi disidera di vederlo legga la canzone di Guido Cavalcanti* ' Donna mi priega etc. ' *e le chiose che sopra vi fece maestro Dino del Garbo* (c. 75^{v}). » Né meno straordinario della estensione ci riesce il significato allegorico che queste chiose dichiarano contenuto nelle parti del poema a cui si riferiscono: Marte e Venere e tutto ciò che dove abita ciascuna delle due divinità, incontrano e osservano le personificate orazioni di Arcita e di Palemone, raffigurerebbero rispettivamente l'appetito irascibile e il concupiscibile tanto in sé stessi, quanto nelle loro varie manifestazioni e nei loro effetti; e lo scrittore lo viene dimostrando con minuziose e sottili considerazioni, non senza lambiccature e stiracchiature in buon numero [1]. Se ho visto bene, non c'è in tutto il codice nessun'altra chiosa che

[1] A queste due annotazioni avrà inteso alludere il Savj-Lopez, quando, sulla fine dell'art. cit. nella nota della pag. prec., osservava che « vi fu chi volle faticosamente illustrare qualche episodio del poema cercandovi allegorie ». Egli poté leggere le due annotazioni in alcuno dei codici fiorentini del *Teseida* che aveva esaminati (cfr. pp. 62, 67, 72 n. 1), dov'esse si trovano trascritte. Qualcosa di simile si ha anche nel comm. del Bassi (Ferrara, 1475).

Digitized by Google

si possa mettere degnamente a riscontro di queste due, davvero singolarissime.

Non sono infine da tacere i non infrequenti rinvii da una nota ad altra, spesso anche lontana ed ora precedente, ora seguente; il qual fatto, mentre da un lato conferma che dove il commentatore si è ripetuto, non lo ha fatto per smemoratag-gine, ma, secondo che già si è detto, per deliberato proposito, dall'altro dimostra che le fatiche da lui spese attorno al *Teseida* furono coscienti e ordinate; e se quel che ne risultò e ci resta, non forma, come s'è pure avuto occasione di notare, un tutto continuo ed organico, pure certa corrispondenza meditata di parti, nell'intenzione dell'autore, ci fu; e questo è da dire in qualche modo un elemento unitario.

***

Spero di aver chiarite sufficientemente le caratteristiche fattezze con che ci si presenta il prezioso autografo, da taluna delle quali il lettore che abbia avuto la pazienza di seguirmi fin qui, avrà forse già da sé argomentato quel che ora sto per dire: che il codice dové restare nelle mani del Boccaccio, finché questi visse, o, in altri termini, che in esso noi possediamo una copia a pulito che l'autore ebbe a tenere presso di sé, scrivendovi via via le note che veniva elaborando e introducendo anche qua e là alcune lievi modificazioni nel testo del poema, anche se il primo pensiero del Boccaccio nell'accingersi a preparar questo esemplare della sua opera era stato probabilmente di presentarlo a Fiammetta a cui l'opera era dedicata. Così egli tenne presso di sé l'ormai famoso bel codice riccardiano del *Buccolicum Carmen* e il non men famoso e bello laurenziano delle *Genologie deorum*, e così a me sembra che s'abbia a dire della silloge dantesca toledana che porta in fronte la prima, più ampia redazione del *Trattatello in laude di Dante*. Vero è che il Rostagno [1] dalla miniatura della prima pagina e

[1] V. il citato *Marzocco* del 10 febbraio 1929.

Digitized by Google

dagli spazii rimasti in bianco nel resto del manoscritto, e in bianco lasciati evidentemente per accogliervi altre figurazioni illustrative, fu indotto a supporre che questo codice del *Teseida* potesse essere preparato dallo scrittore con l'intenzione di «farne omaggio a qualche insigne personaggio», senza che, per altro, l'omaggio poi si avverasse; il che porterebbe pur sempre alla conseguenza che il codice finisse col rimanere nelle mani dell'esecutore; ma a qualunque altro personaggio ci pare ad ogni modo preferibile Fiammetta, e poiché è noto quanto grande fosse l'amore del Boccaccio per i libri in genere e per quelli di buono e bello aspetto in ispecie, e come di tale aspetto si compiacesse per esemplari suoi d'altre sue opere, non vedo difficoltà ad ammettere che anche del *Teseida* gli piacesse possedere quella che, nel linguaggio moderno degli editori, si potrebbe chiamare una copia distinta, rappresentata appunto dal nostro autografo. Della non avvenuta esecuzione delle miniature possono essere state varie le ragioni: ne poterono mancare al Boccaccio l'occasione e magari i mezzi, seppure non si voglia pensare ch'egli, quando le ideava lasciando via via nel corpo del poema gli spazii convenienti per esse, si ripromettesse anche di compiere il lavoro da sé, ma poi vi rinunziasse per avere, dopo il tentativo della miniatura iniziale (che forse non è solo consunta, ma anche non del tutto finita *ab origine*), per avere, dico, riconosciute insufficienti a tanto le sue pur notevoli attitudini e la sua reale abilità nell'arte del disegno. Altri potrebbe supporre che se il pensiero primo era stato di presentare il codice alla donna amata, il Boccaccio rinunziasse poi alle figurazioni illustrative appunto per aver dovuto rinunziare a tale presentazione; ma se si osservi com'egli, scrivendo le note sui margini, si guardò sempre dall'occupare alcuna parte di questi in corrispondenza degli spazii lasciati vuoti per le miniature, se ne può argomentare che il pensiero di una possibile esecuzione di esse perdurava sempre nell'animo di lui, mentre lavorava al commento. Comunque, il codice apparisce non pure opera, ma anche possesso, e possesso durevole, del Certaldese.

Digitized by Google

S'è già avuto occasione di notare come il commento si mostri eseguito saltuariamente: solo con un'esecuzione saltuaria si riesce a darci ragione delle pagine singole e dei gruppi di più pagine dove non si ha la menoma nota. Già per tali lacune il commento stesso è da dire un lavoro che ci è giunto in istato di avanzata composizione, ma non condotto a compimento; e tale lo confermano le postille che qua e là s'incontrano, di cui fu scritto bensì il principio, senza dubbio con la buona intenzione di poi completarle, ma l'intenzione rimase mera intenzione. In un esemplare eseguito per un'altra persona e a questa realmente donato, è mal concepibile tale incompiutezza. E neppure in un esemplare siffatto il Boccaccio avrebbe in certe pagine lasciate quelle postilline, di cui s'è fatto parola, scritte, o piuttosto buttate giù in carattere fine, minuto, frettoloso, tanto per fissare, si direbbe, senza indugio e alla svelta su la pergamena questo o quel chiarimento, balenatogli lì per lì alla mente, e di cui forse temeva di potersi dimenticare. Anche il disegnino nel margine inferiore della c. 64^{r} in forma di stemma coronato con in fondo la iniziale del nome 'Fiammetta', è un ornamento meglio spiegabile e comportabile in un manoscritto che l'autore volesse tenere e realmente poi teneva presso di sé, che in uno preparato per altri e ad altri dato, quando non si trattasse di Fiammetta. Altrettanto è a dire della noticina 'che sono io', apposta all'ottava d'argomento amoroso III, 35 e che non potrebb'essere più personale di quello che è. A sé allude il Boccaccio anche in altre postille, ma di regola oggettivamente, in terza persona, come all'*autore*; e se anche, qualche rara volta, usa la persona prima – come per esempio nella chiusa, sopra riferita (p. 64), della lunga nota su Marte –, non lo fa mai, se ho ben veduto, per dichiarazioni o confessioni di carattere intimo qual è il 'che sono io', ben più al suo posto in una copia dell'opera che l'autore sapesse di fare e di serbare per sé che in una destinata ad altri, sempre che, ripeto, non si trattasse di Fiammetta. Che se la noticina si troverà in alcuno degli altri codici del poema contenenti qual

Digitized by Google

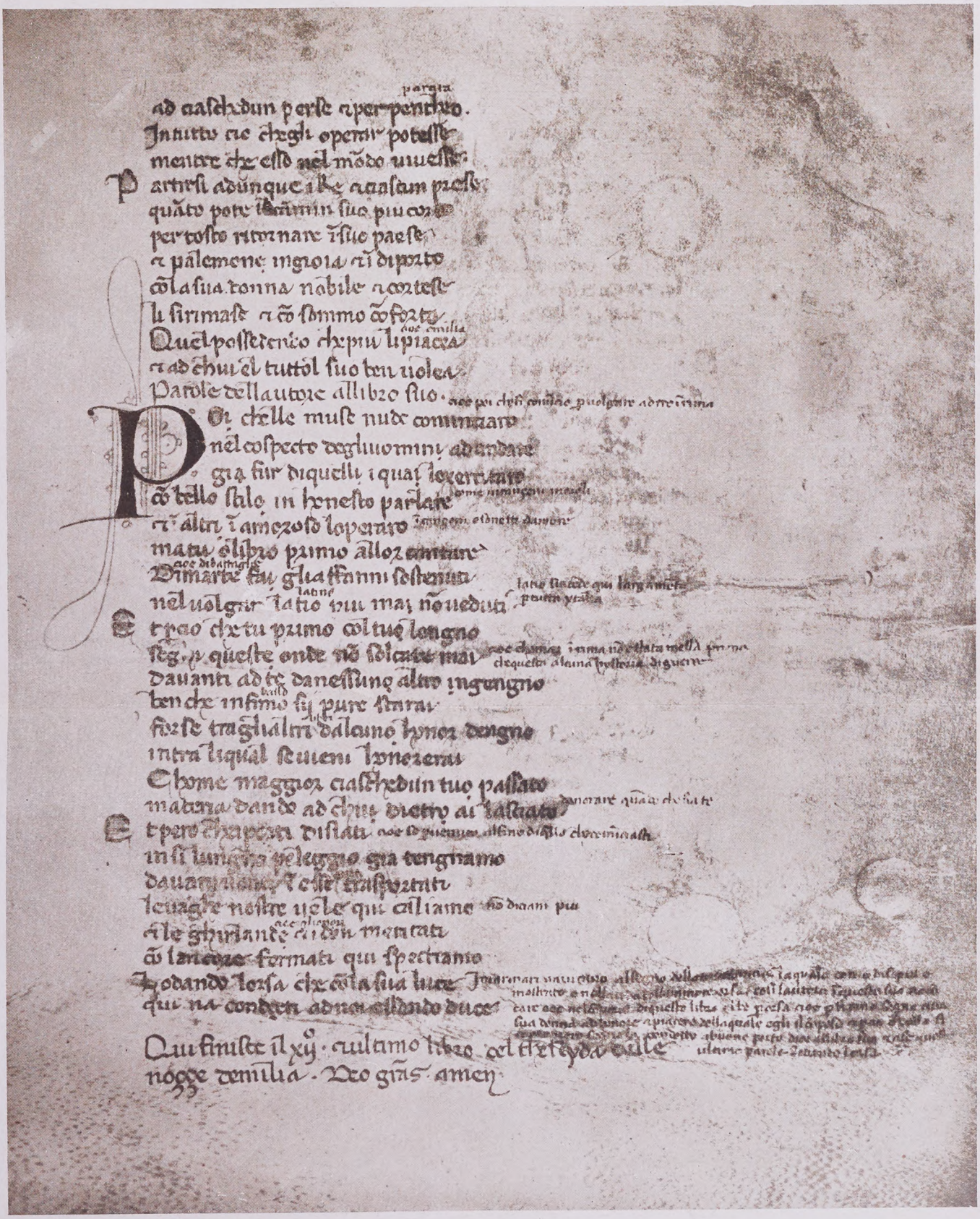
più, qual meno, insieme col testo, anche delle nostre note, sarà sempre lecito supporre che codesti esemplari siano trascrizioni o derivino da trascrizioni del nostro autografo fatte sol dopo la morte dell'autore.

Anche nel testo del poema non mancano prove o indizii di ritocchi fatti a distanza di tempo dalla prima composizione di esso e dalla trascrizione a pulito fattane nel nostro codice. Tali potrebbero essere anche talune delle accennate correzioni di abbagli materiali nello scrivere; ma tali saranno da considerare di certo alcune varianti apportate dall'autore alla primitiva lezione che tuttora si scorge nel codice nostro e che troviamo tal quale in altri antichi esemplari del *Teseida*: segno che, dopo la divulgazione del testo avente la lezione primitiva, il Boccaccio, che aveva tenuto il codice presso di sé, era tornato sopra i suoi versi e in qualche punto li aveva modificati. Di che non m'indugio a dare esempii, perché questo ed ogni altro fatto e problema riguardante la lezione del poema e le sue vicende troveranno una compiuta esposizione e soluzione nell'edizione del *Teseida* che la Crusca ha affidata a un valente studioso, il dott. Salvatore Battaglia, ben agguerrito a tale impresa da ampie e profonde ricerche intorno ai codici di quest'opera che si conoscevano prima che tornasse alla luce il nostro autografo e sul fondamento dei quali egli già aveva approntato un testo critico; ricerche e testo che col riscontro e controllo dell'autografo il Battaglia già viene perfezionando [1].

Probabile che il Boccaccio stesso, date le sue abitudini di calligrafo, eseguisse e divulgasse altri esemplari dell'opera di suo pugno, il che non esclude che ne permettesse od ordinasse trascrizioni anche per mano altrui; e poterono essere del solo testo, quale si ha in più codici, o anche via via del testo accompagnato da note che a lui paresse utile trarre dall'autografo e far conoscere, pur non essendo il commento in tutte le sue

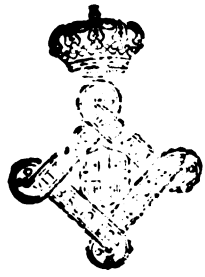
[1] Quasi inutile aggiungere che col testo del poema nell'edizione del Battaglia saranno date anche tutte le annotazioni autografe del Boccaccio.

Digitized by Google



Teseida XII, 82, 6 – 86.

Digitized by Google



Digitized by Google

parti compiuto. Di questo a me par certo che concepisse il pensiero fin da principio, sebbene provvedesse a tradurlo in atto solo in seguito e a più riprese. Però, se il codice nostro fu cominciato con l'intenzione di farne omaggio a Fiammetta, a cui come dedicò l'opera, così dové pur pensare di farne giungere un esemplare, credo che avrebbe bensì dovuto contenere il testo del poema con la dedica in prosa e con le illustrazioni figurate, ma non commenti, tranne forse talune postille personalissime, quali il *che sono io*, e la F coronata, e poche altre non propriamente dichiarative del senso, come, poniamo, son quelle che mettono in luce pregi del poema, e quindi del dono. Così io credo per quel che si legge nella lettera-prefatoria alla donna amata di cui sperava col poema ricondurre a sé il cuore. Ivi egli afferma che una delle due cose che manifestano essere la ' istoria ' contenuta nel *Teseida* ' compilata ' per lei è « *il non avere cessata* [= evitata] *né storia né favola né chiuso parlare in altra guisa, con ciò sia cosa che le donne sì come poco intelligenti ne sogliono essere schife; ma però che per intellecto e notitia delle cose predecte voi dalla turba dell'altre separata conoscho, mi concessi il porle ad mio piacere* ». Con questa affermazione, molto onorevole e lusinghiera per Fiammetta, non sarebbe stato in contrasto ogni commento esegetico, ogni chiarimento erudito ? E che alla presentazione l'autore pensasse, oltre che dall'intrinseca verisimiglianza della cosa, possiamo in qualche modo argomentarlo da quel che ne' due sonetti finali si dice della fantastica offerta del poema fatta a Fiammetta dalle Muse.

Se non che le parole stesse della dedica testé riferite, dimostrano anche, e ben chiaramente, che allo scrittore sembrava che per il più delle persone il testo poetico avesse bisogno di chiose; epperò il pensiero di queste dové, come ho detto, essere fin da principio nella mente sua; e il pensiero era o presto divenne serio proposito. Come poi nella dedica accenna alle donne in generale che per poca intelligenza sarebbero ' schife ' di ciò che è scritto nel *Teseida*, così

Digitized by Google

ricorderà il lettore che nella chiusa, qui addietro riportata, della lunga dichiarazione intorno a Marte (libro VII) l'autore dichiara di scrivere 'ad instantia di donne'; ma possiamo noi forse intendere quest'espressione alla lettera? Molte delle erudizioni contenute nei commenti non potevano essere fatte col pensiero rivolto a sole donne: evidentemente lo scrittore voleva ammaestrare e aiutare con le sue multiformi chiose quanti si sarebbero accinti alla lettura del poema senza la cultura e l'intelligenza necessarie a tutto intendere presto e bene, quella cultura ed intelligenza che l'innamorato adulatore asseriva essere pregio speciale della donna sua [1].

***

Tutto questo va bene e sta bene: ma, insieme con tale intendimento, lodevolissimo, anche un impulso e un'ambizione d'ordine tutto letterario è, s'io giudico bene, da ravvisare ne' commenti onde il Boccaccio volle accompagnare i proprii versi. Tutti sanno che col *Teseida* egli era persuaso di aver dato il primo esempio di solenne poesia d'armi e di guerra, o, per parlare più chiaramente, di regolare poema epico od eroico nel volgare italiano. Giova qui riferire le

---

[1] Che al commento il Boccaccio lavorasse anche in tempi posteriori assai alla composizione del poema, che è da porre intorno al 1340, potrebbe esserne buon indizio qualche nota più conforme al pensiero e ai sentimenti del Boccaccio maturo che a quelli di lui in età giovanile. Tale può apparire la postilla che s'è avuto occasione di riferire sull'*infinito*, cioè *non finito*, amore di Arcita; tale il curioso insistere sul senso di 'fato', che il Boccaccio vuole s'intenda sol come disposizione divina, come farà poi anche nel commento a Dante; tali certi particolari intorno all'amore che si leggono nella lunga nota su Venere e il suo figliuolo: ivi, tra l'altro, sono proclamate tutte sciocchezze certe naturali manifestazioni reciproche degli innamorati. Ancora un'osservazione. Fra il testo poetico e i commenti si avverte qualche divergenza nelle consuetudini ortografiche: in quello è normale, poniamo, l'uso di *ngn*, di *zz* (çç), di *sanza*, in questi prevale *gn*, *z* semplice, *senza*. Sarà una differenza tra poesia e prosa o una mutazione di criterii? Osservo che alla grafia od ortografia delle postille è in genere conforme quella de' codici danteschi, appartenenti al periodo della maturità del nostro scrittore.

Digitized by Google

ottave 84 e 85, antipenultima e penultima dell'ultimo libro (Tav. VII), insieme con le postille dell'autore:

PAROLE DELL'AUTORE AL LIBRO SUO.

84.

Poi che lle Muse nude cominciaro — cioè poi che si cominciò per volgare a dire in rima
nel cospecto degli uomini ad andare,
già fur di quelli i quai l'exercitaro
con bello stilo in honesto parlare, — come in canzoni morali
et altri in amoroso l'operaro; — in canzoni e sonetti d'amore
ma tu, o libro, primo a llor cantare
di Marte (a) fai gli affanni sostenuti
nel volgar latio (b) piú mai non veduti. — Latio s'intende qui largamente per tutta Ytalia

(a) cioè di battaglie. — (b) latino.

85.

Et perciò che tu primo col tuo lengno
seghi queste onde non solcate mai — cioè che mai in rima non è stata messa, prima che questa, alcuna bystoria di guerre
davanti ad te da nessuno altro ingengno,
ben che infimo (a) sii, pure starai
forse tra gli altri (b) d'alcuno honor dengno;
intra li qual se vieni, honorerai
chome maggior ciaschedun tuo passato,
materia dando ad chui dietro ài lasciato. — d'onorare quando che sia te.

(a) basso. — (b) libri.

Il Boccaccio dunque, come altri ha già bene osservato, « ha colmata la lacuna lamentata da Dante » [1] nel *De vulgari eloquentia* II, II; dove il Poeta, dopo aver designati i tre argomenti più degni, a suo parere, d'essere trattati dai 'versificantes excellentissimi' nel tanto esaltato volgare illustre, che sono armi, amore, virtù, ci dà, togliendoli dalla letteratura provenzale e dall'italiana, esempi di illustri poeti e poesie che trattarono ciascuno di tali argomenti; ma per le armi ci offre solo un esempio provenzale, soggiungendo: « Arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse ». Anche il Boccaccio segnala e distingue proprio quei tre argomenti,

[1] Sono parole dello SCHERILLO, *Le origini e lo svolgimento della Letteratura italiana*, I, p. 553.

Digitized by Google

e non sarà mero caso ch'egli si accordi qui con Dante anche nell'usar la forma *latio* per *latino*, e nell' intender la parola in senso assai lato. Né senza viva sodisfazione e un certo orgoglio il modesto e mite Certaldese proclama [1] d'aver trattato per primo una 'hystoria' d'armi e di guerra 'per volgare', e 'in rima', e, bisogna subito aggiungere, 'con bello stilo', poiché egli vuole di sicuro che anche questa abbia ad essere lode sua, come è stata, per sua confessione, di coloro che trattarono d'amore e di moralità e ai quali ora lietamente s'accosta quale non indegno compagno; con quel 'bello stilo' ch'era pregio virgiliano e che da Virgilio Dante stesso sul principio dell'*Inferno* confessava di aver tolto [2]. E di stampo virgiliano doveva riuscire la nuova epopea al pari di quella *Tebaide* di Stazio che il Boccaccio, proprio nel tempo a cui è da ascrivere il *Teseida*, studiava con ardore e diligenza non minori dell'ammirazione e che fu veramente una delle fonti precipue e, sto per dire il modello, come la critica moderna ha dimostrato, primo e più diretto per il nostro autore nell'ideazione e nella composizione del *Teseida*, anche s'ei tenne l'occhio all'*Eneide*, secondo che lo abbiamo udito asserire a proposito di un certo episodio in una postilla che s'è avuto qui addietro a riportare. Già nell'ossatura dell'opera è stato più volte rilevato il fatto che il *Teseida* si compone di dodici libri [3] come, sull'esempio di Virgilio, già Stazio aveva distribuito in dodici libri la materia della *Tebaide*; ma in questa medesima ossatura c'è qualcos'altro che si chiarisce di provenienza tebaidiana, non ancora, ch'io sappia, stato dalla critica rilevato. I sonetti-argomento che leggiamo in testa a ciascuno dei dodici libri del *Teseida* e anche il sonetto preliminare che contiene un sunto, quale più breve non po-

[1] L'orgoglio e la sodisfazione si rivelano negli ultimi tre versi della ottava 84 e più ancora nei primi tre della 85, a cui seguono, per altro, espressioni dove si sente tutta la modestia e la mitezza d'animo dello scrittore.

[2] *Inf.*, I, 86 sg.

[3] Il Boccaccio dice classicamente *libri*, non *canti*, come usavano i rimatori popolari cui dobbiamo i poemi epici cavallereschi.

Digitized by Google

trebb'essere, della materia dell'intero poema, corrispondono ai tredici argomenti, tutti dodecastici e tutti composti di esametri, che si hanno in più codici della *Tebaide*, il primo in principio, che riassume la contenenza dell'intera opera (un esametro per ogni libro), e i rimanenti dodici via via in testa ai singoli libri. Non sono opera di Stazio, ma di qualcuno d'età più tarda [1], né ci sono dati da tutti i codici della *Tebaide*, né i codici che li hanno, li hanno sempre tutti; ma il Boccaccio li lesse e conobbe indubbiamente, e da essi ebbe l'idea di quei sonetti che formano uno de' tratti caratteristici della fisonomia del suo lavoro. Vero è che nel manoscritto della *Tebaide* (Laurenziano XXXVIII, 6, del secolo XI) stato nelle mani del Boccaccio, secondo che ci attestano quattro fogli scritti di sua mano e da lui inseritivi molto probabilmente per rimediare a quattro mutilazioni subite dal codice, questi argomenti in versi non ci sono tutti, ma il Boccaccio conobbe ed usò e forse possedé più di un codice del poema di Stazio [2],

[1] Secondo A. KLOTZ (*Archiv für latein. Lexic.* XV, 1906-1908, pp. 261 sgg.), l'autore di questi argomenti in esametri va cercato fra i maestri di scuola della Gallia de' secoli IV-VI. Il Klotz stesso li pubblicò in fine di questa sua memoria, e quindi anche in Appendice alla edizione critica della *Thebais* che fa parte della collezione Teubner di Lipsia (1908, pp. 476 sgg.).

[2] Sul codice Laurenz. XXXVIII, 6 v. O. HECKER, *op. cit.*, p. 33 sg. Il codice è ricordato anche nella prefazione del Klotz all'edizione teubneriana della *Tebaide* (cfr. n. precedente), ma il critico sbaglia quando dice che sono sei le carte aggiunte dal Boccaccio: sono realmente solo quattro, e proprio quelle indicate da O. Hecker. Che il Boccaccio conobbe e usò più di un codice del poema di Stazio, risulta da un passo della già ricordata lettera *Sacre famis et angelice viro.* Chiedendo all'amico il codice che questi possiede della *Tebaide*, ci fa sapere che già da tempo ne possedeva uno lui: « Nam cum pridem casu fortuito pervenisset ad manus meas liber pulcerrimus fraternas acies et thebanorum conflictum suis metribus (sic) demostrantem (sic), emi pro pretio competenti; sed cum sine magistro vel glosis intellectum debitum non attingam, recordatus tui Tebaydos, proposui eum tibi amicabiliter querere per presentes; quem ut michi prestes affectanter exposco, tantum quod glosas illas in meo breviter redigere faciam, et remictam; erit enim michi obsequium maximum, et tibi, ut puto, non erit ad presens incommodum ». O non sarà il Laurenziano XXXVIII, 6, ch'è tutto chiosato, il codice domandato in prestito dal Boccaccio all'amico e da questo, forse, generosamente regalatogli? L'ipotesi del regalo mi è suggerita sia dall'essere stato il codice in quella *Libreria parva* di S. Spirito che conteneva codici lasciati dal Boccaccio a fra Martino da Signa, sia dall'integrazione dei fogli fatta dal Certaldese; ma po-

Digitized by Google

e quel che all'uno mancava poté trovare in un altro. A buon conto, l'argomento iniziale dell'intero poema fu da lui trascritto nello Zibaldone laurenziano XXIX, 8 a c. 59^{v}, ed è uno di quelli che mancano al Laurenziano XXXVIII, 6. E ai dodecastici latini dobbiamo riconoscere che molto giudiziosamente il Certaldese sostituì dei sonetti. Non erano ancora a' suoi tempi nella consuetudine dei rimatori nostri gli endecasillabi sciolti; epperò il sonetto gli dové a ragione sembrare la

trebb'essere pure che al codice fosse capitato quel che ai libri è capitato e capita così spesso, d'essere stato ricevuto in prestito e poi non restituito! Vero è che la cura della integrazione parla piuttosto in favore di un dono dell'amico e di un possesso per parte di messer Giovanni. Il codice *pulcerrimus* che il Boccaccio dice d'aver comprato da tempo non doveva contenere quelle chiose di cui egli dichiarava di sentire il bisogno, e forse era quello che il catalogo antico della *Libreria parva* (codice laur.-ashburn. 1897) indica come 4° del banco II, e lo indica così: « Statius Thebaidos completus et copertus corio albo, cuius principium est ' *Statii Thebaidos* ' etc., finis vero ' *ad obscula* ' etc. ». L'indicazione è molto inesatta. Un *ad obscula* verso il fine della *Tebaide* non si trova, e giusta la consuetudine di chi stese l'inventario tali parole dovrebbero essere in fondo alla penultima carta. Ma si sa che quell'inventario fu redatto molto grossolanamente, e a me par certo che il codice 4° del banco II dovesse contenere, come parecchi altri di Stazio, dopo la *Tebaide* anche l'*Achilleide*, giacché con ' *ad oscula* telis ' nell'*Achilleide* termina il v. 128 del libro II, che si arresta al v. 167. Ma se il primo codice posseduto da tempo dal Boccaccio non aveva chiose, come poté il Boccaccio nei fogli da lui inseriti nel Laur. XXVIII, 6 insieme al testo scrivere anche buon numero di esse? È lecito supporre che le traesse da un terzo codice che poté chiedere in prestito ad altra persona; ma si potrebbe anche immaginare che le carte inserite non fossero scritte e collocate dove sono perché le corrispondenti primitive del codice mancassero, ma solo in quanto le primitive fossero ridotte in sì brutto stato da consigliarne la sostituzione con nuove carte dove fossero trascritti il testo e le chiose che quelle contenevano, cosa tanto più verisimile, se, come ho supposto, il codice fosse stato regalato al nostro studioso della *Tebaide*. Una cosa risulta ad ogni modo certissima da quel che siam venuti dicendo: che la *Tebaide* fu per il Boccaccio oggetto di lungo studio ed accurato. Del resto nel codice Laurenziano XXXVIII, 6 sarà bene stato il Boccaccio colui che ricalcò in numerosi luoghi la scrittura e del testo e delle chiose ch'era molto svanita (l'inchiostro, almeno, appare il medesimo delle carte scritte interamente da lui) e colui che segnò divisioni nel testo con quei semicerchi neri, non altro che rozzi segni di paragrafo, di cui due abbiamo trovato (pag. 26) anche nell'autografo del *Teseida* e che per il Boccaccio erano abituali. Noterò infine che in questo codice il Boccaccio, specie nelle chiose, trovava quella curiosa *r* caudata che si ha qua e là nello zibaldone magliabechiano, come rilevai altrove (*Studi danteschi* diretti da M. Barbi, XI, pp. 33 e 116) e che ho anche riscontrata in almeno due luoghi dell'autografo del *Teseida* (c. 19^{v} e 24^{r}).

Digitized by Google

composizione ritmica italiana che a quei gruppi dodecastici latini più s'accostava sì per estensione e sì perché formato, com'essi gruppi, di versi tutti uguali, mentre, poi, il verso quattordici volte ripetuto nel sonetto era tra i versi italiani uno de' più lunghi, e fuor d'ogni dubbio il più largamente usato fra noi, quale appunto fra i latini l'esametro dattilico. Che, d'altra parte, il sonetto fosse un'unità ritmica adattissima nella sua brevità e compiutezza a contenere un sommario così stringatissimo dell'intero poema, come un po' più diffuso di ognuna delle sue dodici parti, non è chi non veda.

Anche il commiato che nelle due ottave (XII, 84-85) dianzi riportate il Boccaccio rivolge al libro suo, ci richiama alla mente i dieci ultimi versi della *Tebaide*, coi quali Stazio dà il saluto di congedo all'opera sua; alla quale il poeta latino spera che sarà un giorno reso onore così come messer Giovanni confida che avverrà al suo *Teseida* ' benché infimo sia '. E quando nell'ottava 85 accenna a ' gli altri ' tra i quali forse verrà a trovarsi il suo libro, e lo esorta ad onorare ' come maggior ciaschedun suo passato ', non avrà il Boccaccio avuto in mente la *Tebaide* in modo particolare insieme con l'*Eneide*, sulle cui *vestigia*, adorandole e senza presumere di raggiungerla, s'aveva, secondo l'ammonimento contenuto in quei dieci versi di chiusa, a tener la *Tebaide*, conscia della propria inferiorità rispetto al grande modello del mantovano?

Che dunque nell'ideare e comporre il poema, di cui si gloria, per usare una frase dantesca, come di *novum aliquid atque intentatum* (*De vulg. eloq.*, II, XIII, 12) nel *volgar lazio*, il Certaldese avesse ben presente al pensiero non tanto l'*Eneide* quanto la *Tebaide*, è cosa più che certa. Orbene, la *Tebaide*, per la grande stima e rinomanza che godé nel medio evo e per lo studio che se ne faceva nelle scuole, ebbe ad essere corredata di chiose che, sotto il nome di un Lattanzio Placido [1], leggiamo ancora in parecchi codici antichi del poema, tra i quali è per

[1] La più recente pubblicazione di esse credo sia quella curata da R. Jahnke nella collezione teubneriana (Lipsia, 1898) come vol. III delle opere di Stazio.

Digitized by Google

l'appunto anche il ricordato Laurenziano XXXVIII, 6, stato nelle mani del Boccaccio. A tali chiose, che sono ora brevi postille esegetiche della lettera del testo, ora dichiarazioni diffuse di erudizioni geografiche e mitologiche o d'altro genere e che nei codici stanno scritte parte negli spazii interlineari, parte nei margini, somigliano, come ognun vede, quelle che il Boccaccio volle fare al suo *Teseida*: è somiglianza di qualità e insieme di distribuzione e collocazione materiale. E non era, del resto, stato onorato di commenti anche il glorioso modello della *Tebaide*, l'*Eneide*? Non doveva, dunque, né poteva mancare – così avrà pensato il Boccaccio – neppure al novello poema eroico tale corredo ed ornamento, che, utilissimo ai lettori, avrebbe reso ancor più simile *a' suoi maggiori* il *libro* e fattolo più meritevole di *venire* tra loro e apparire *d'alcuno onor degno*. Soprattutto per questo messer Giovanni credo si risolvesse a commentare la propria opera, di cui è chiaro ch'egli si compiaceva fortemente come di un'alta benemerenza verso le lettere italiane. Avrebbe anche evitato, del resto, con le sue meditate chiose, che altri fraintendesse quel ch'egli aveva scritto, e avuta buona occasione di mettere in vista e far apprendere ad altri, due cose a lui molto care, una parte almeno di quelle erudizioni che già aveva accumulate e che seguitava ad accumulare con lungo studio e grande amore. Il lavoro fu eseguito, come si è veduto, in più riprese e non portato a compimento in ogni parte; ma tutto ciò che il Boccaccio scrisse del suo commento, noi ora lo conosciamo, perchè fu da lui man mano affidato al codice che per fortuna de' nostri studi torna oggi alla luce.

Firenze, 10 maggio 1929. GIUSEPPE VANDELLI.

POSCRITTA. – Troppo tardi per poterne parlare a p. 24 m'è accaduto d'osservare in principio del cod. di Stazio Laur. S. Croce, XVIII sin. 4, che fu di Fra Tedaldo della Casa, un quadretto a colori somigliante alla miniatura iniziale del nostro autografo. Raffigura appunto (cfr. p. 24) a destra una donna seduta in trono e coronata, davanti a cui sta inginocchiato un uomo che le porge aperto il vol. della *Tebaide*, della quale si leggono nelle pagine aperte le prime parole: dietro e a sinistra di lui tre altre figure in piedi. Che sia dunque d'ispirazione in certo modo staziana anche quella miniatura iniziale?

Digitized by Google

IL «FILOSTRATO» DI GIOVANNI BOCCACCIO *

I.

QUANDO FU COMPOSTO IL «FILOSTRATO».

Il Crescini, in un libro fondamentale sull'attività spiegata dal Boccaccio durante il suo soggiorno a Napoli, pensò e cercò di dimostrare che il *Filostrato* fu composto prima che le relazioni tra il Poeta e Fiammetta diventassero intime[1]. Tale conclusione fu senza riserva accolta dalla maggior parte degli studiosi [2].

Un'attenta e meditata lettura del poemetto e della lettera dedicatoria che lo precede, mi ha dato un'impressione del tutto diversa ed ho voluto riprendere la questione.

Le ragioni principali che il Crescini adduce a sostegno della sua ipotesi sono due: 1°) nella lettera dedicatoria a Fiammetta il Boccaccio dichiara che ancora non ha ottenuto dalla sua donna la felicità che Criseida aveva concesso a Troiolo;

---

* SOMMARIO: La data di composizione del *Filostrato*. Rapporto di contenuto tra il *Filocolo* e il *Filostrato*. Le fonti del *Filostrato*. La elaborazione artistica studiata nei principali personaggi del poema. L'elemento passionale che ne costituisce il carattere particolare.

[1] V. CRESCINI, *Contributo agli studi sul Boccaccio*, Torino, 1887.

[2] A. DELLA TORRE, *La giovinezza di G. Boccaccio* (1313-1341), Città di Castello, 1905; F. TORRACA, *Per la biografia di G. Boccaccio*, Napoli, 1912. — Per il Della Torre tale conclusione è un buon elemento per prolungare il periodo del corteggiamento fino a cinque anni; il Torraca, avendo dimostrato che il *Filocolo* fu interamente composto prima del *Filostrato*, se ne vale per concludere che anche quel romanzo è anteriore alla sorpresa notturna.

Digitized by Google

2°) mentre nella parte del *Filostrato* che riguarda il corteggiamento di Criseida da parte di Troiolo troviamo adombrato il periodo del corteggiamento del Boccaccio, la parte invece che riguarda il primo appuntamento notturno non corrisponde al primo incontro notturno tante volte descritto in altre opere (*Filocolo*, *Ameto*, *Amorosa Visione*, *Fiammetta* [1]).

Quest'ultimo argomento non può provare nulla. Si ha un bel dire che il Boccaccio non si sarebbe lasciata sfuggire questa nuova occasione; ma se invece egli avesse voluto lasciarsela sfuggire di proposito? Il fatto che questa scena non si trova nel poemetto, non rende necessaria la conseguenza che l'appuntamento notturno non fosse avvenuto. Finché non si riesce a sapere la data di composizione per altra via, non rimane da fare altro che la sola constatazione, senza trarne nessuna conseguenza.

Ma l'argomento fondamentale dell'opinione del Crescini è la stessa testimonianza del Poeta nella lettera dedicatoria. « L'Autore dichiara di non aver nulla ottenuto dalla sua donna; dunque egli scrisse e la dedicatoria e il poema nel primo periodo dei suoi amori per Fiammetta, anzi, più precisamente, durante la fase del lungo corteggiamento, quando ancora non aveva conseguito la sospirata felicità, quando ancora Maria di Aquino non aveva concesso a lui ciò che Criseida aveva concesso a Troilo » [2]. La deduzione, come si vede, è tirata a fil di logica. Noi però, senza aver la minima pretesa di dare « una lezione di furberia » [3] all'illustre critico, affermiamo la necessità, prima di prestar fede alla testimonianza del Boccaccio, di esaminarne attentamente il particolare carattere per renderci conto del movente che l'ha determinata.

---

[1] CRESCINI, *op. cit.*, pp. 190 e 197.

[2] CRESCINI, *ib.*, p. 190.

[3] Le parole sono dello stesso Crescini, che in tal modo si esprimeva in una risposta ad alcune obiezioni mossegli dal Novati; il quale d'altra parte sosteneva che il poemetto fosse stato composto dopo la partenza da Napoli. Le osservazioni del Novati sono contenute in una lunga nota della prefazione alla *Istoria di Patrocolo e d'Insidoria*, Torino, 1888, pp. XL-XLIII. Il Crescini rispose in « Krit. Jahresb. ü. d. Fortschr. d. rom. Phil. », 1891-94, pp. 384-88.

Digitized by Google

Scrive il Boccaccio: « È vero che dinanzi alle sue [di Troiolo] amare lacrime in simile stilo parte della sua felice vita si truova; la quale puosi, non perché io desideri che alcuno creda che io di simile felicità gloriare mi possa, perciocché né mi fu mai tanto favorevole fortuna, né, sforzandomi di sperarlo, mel può in alcun modo concedere la credenza che ciò avvenga; ma per questo le scrissi, perché la felicità veduta da alcuno, molto meglio si comprende quanta e quale sia la miseria sopravvenuta. La quale felicità nondimeno in tanto è alli miei fatti conforme in quanto non meno di piacere io dagli occhi vostri traeva, che Troiolo prendesse dall'amoroso frutto che di Criseida gli concedea la fortuna » [1]. E più innanzi: « Nelle quali [rime del poema] se avviene che leggiate, quante volte Troiolo piangere e dolersi della partita di Criseida troverete, tante apertamente potrete comprendere e conoscere le mie medesime voci, le lacrime, i sospiri e l'angosce: e quante volte le bellezze, i costumi, e qualunque altra cosa laudevole in donna, di Criseida scritto troverete, di voi essere parlato potrete intendere. Dell'altre cose, che oltre a queste vi sono assai, niuna, siccome già dissi, a me non appartiene né per me vi si pone, ma perché la storia del nobile innamorato giovane lo richiede » [2].

Le parole sono rivolte a Fiammetta; ma questo giurare e spergiurare che ancora ella (Fiammetta) non ha concesso al Poeta ciò che Criseida aveva concesso a Troiolo, ci starebbe, forse, per caso in questa lettera per la stessa Fiammetta? Evidentemente no, perché Fiammetta ne sapeva per lo meno quanto il Poeta stesso sulla vera entità dei loro rapporti amorosi. Il Boccaccio è preoccupato che alcuno possa credere e malignare; e appunto per questo egli insiste continuamente e ripete la sua affannosa dichiarazione. Quest'insistenza avrebbe dovuto mettere in guardia il Crescini. La

[1] *Filostrato*, Lettera dedicatoria. (Le citazioni del *Filostrato* sono tratte dal testo quale mi risulta dalla collazione di numerosi codici, che ho fatta per una prossima edizione critica).

[2] *Ibid.*

Digitized by Google

lettera dedicatoria doveva accompagnare il poemetto; ed è naturale che il Boccaccio cerchi di non far malignare i comuni lettori; e solo per questi comuni lettori ha una ragione d'essere quanto egli scrive sui suoi rapporti con Maria d'Aquino. Si ponga mente a queste parole: « .... né, sforzandomi di sperarlo, mel può in alcun modo concedere la credenza che ciò avvenga » [1] (che si avveri cioè per lui la felicità di Troiolo); e si paragonino con queste altre: « .... e se così siete avveduta come vi tengo, così da esse [rime del poema] potete comprendere quanti e quali siano i miei disii, dove terminino e che cosa più che altro dimandino, o se alcuna pietà meritino » [2].

Si comprende facilmente che le prime parole furono scritte per il pubblico e non per Fiammetta che, avveduta come il Boccaccio la ritiene, saprà comprendere il vero pensiero e i veri disii del suo innamorato. C'è qualche cosa in questi « disii », in quel che essi « dimandano », in quel fine a cui tendono, che è in contrasto con quanto ha detto prima sulla nessuna speranza ch'egli nutre di conseguire la stessa felicità di Troiolo. Pare che il Boccaccio abbia voluto dare testimonianze su quei suoi rapporti amorosi, riguardo al passato, al presente e al futuro, per fare una cosa gradita a Fiammetta, che non poteva aver piacere che si propalassero notizie di quel genere sul suo conto. Ma la sua buona intenzione viene spesso in contrasto col suo sentimento, che cerca faticosamente di affermarsi, libero da ogni impaccio.

Messo in luce questo speciale carattere della dichiarazione fatta dal Boccaccio per i comuni lettori del *Filostrato* e non per la persona a cui la lettera è diretta, noi non possiamo seguire il Crescini accettando senz'altro come verità tutto ciò che l'Autore ci dice riguardo a' suoi rapporti con Maria d'Aquino. Cercheremo piuttosto, con una più accurata analisi della lettera, d'interpretarla in modo più coerente allo stato psicologico che il contenuto di essa rivela.

---

[1] *Filostrato*, Lettera dedicatoria.
[2] *Ibid.*

Digitized by Google

Dopo avere descritto la sua misera vita dopo la partenza di lei, e i suoi dolori alquanto mitigati dal potere riguardare le contrade e le montagne e quella parte del cielo in cui si trova Fiammetta, il Boccaccio scrive: « Che dirò dei sospiri, i quali, nel passato, piacevole amore e dolce speranza mi soleano, infiammati, trarre dal petto? Certo io non ho altro che dirne, se non che, moltiplicati in molti doppi di grandissima angoscia, mille volte ciascuna ora, da quello, per la mia bocca, fuori sono sforzatamente sospinti. E similmente le mie voci, le quali già, alcuna volta, mosse non so da che occulta letizia procedente dal vostro sereno aspetto, in amorosi canti e in ragionamenti pieni di focoso amore, s'udirono sempre poi chiamare il vostro nome di grazia pieno, e amore per mercede e la morte per fine dei miei dolori; e i grandissimi rammarichii possono essere stati uditi da chi m'è stato presso » [1].

È tale in queste parole il desiderio vivissimo di rivivere quel passato di « piacevole amore », di « canti amorosi », di « ragionamenti pieni di focoso amore », che se noi dovessimo riferirlo soltanto al tempo del lungo corteggiamento, strapperemmo ad esse quel contenuto palpitante di passione, di dolci ricordi, di amari rimpianti, di pietosa speranza, di accorata preghiera, per ridurle ad una misera eco di speranze mai raggiunte.

Seguita poco dopo: « .... e come che tempo assai mi prestano le lacrime e i sospiri a potere del vostro valore ragionare, e ancora al presente della vostra leggiadria, dei costumi gentili e della donnesca altezza e della sembianza vaga più che altra, la quale io sempre con gli occhi della mente riguardo tutta, e niente perciò di tale ragionamento o pensiero non dico che alcuno piacere l'anima non senta, ma questo piacere viene mescolato con un *disio ferventissimo, il quale tutti gli altri disii accende in tanta fiamma di vedervi, che appena in me regger gli posso che non mi tirino, posta giù ogni debita onestà e ragionevole consiglio, colà dove voi dimorate; ma pur*

[1] *Filostrato*, Lettera dedicatoria.

Digitized by Google

vinto dal volere il vostro onore più che la mia salute guardare, gli raffreno: e non avendo altro ricorso, sentendomi la via chiusa del rivedervi, per la cagione mostrata, alle lacrime tralasciate ritorno »[1].

È il tratto più impetuoso e più eloquente di tutta la lettera. In questo modo non si può parlare che alla donna di cui si conoscano tutte le intimità. Il desiderio irrefrenabile di correre dalla sua donna « *posta giù ogni debita onestà e ragionevole consiglio* » può essere giustificato soltanto da una relazione che non può essere limitata al solo corteggiamento. Se ancora nulla di intimo ci fosse tra i due amanti, non si spiegherebbero questo linguaggio certamente audace e il timore di nuocere all'onore di Fiammetta.

La grande sofferenza fa desiderare la morte al Poeta: « ....e ciò sostenendo con forza, assai vicino a disperata morte mi fè venire; la quale se pure venuta fosse, senza niun fallo, allora cara mi sarebbe stata. Ma poi, non so da che occulta speranza mosso di dovervi pure ancora, quando che sia, rivedere, e nella prima felicità ritornare gli occhi miei, mi nacque non solamente paura di morte, ma desiderio di lunga vita, quantunque misera, non vedendovi, la dovessi menare »[2]. Non comprendo come su queste parole dove c'è un accoramento straziante, tristemente raddolcito da una vaga e occulta speranza di ritornare alla grande felicità perduta, ci si possa fermare per notare che, dopo tutto, il Boccaccio parla di un ritorno alla « felicità degli occhi ». Egli scongiura finalmente la sua donna di ritornare: « Ora io non so se esse [le rime del poema] fieno di tanta efficacia che, voi leggendole con alcuna compassione, possano toccare la casta mente, ma amore ne prego che questa possa loro ne presti. Il che se addiviene, quanto più umilmente posso, prego voi che alla vostra tornata mettiate sollecitudine, talché la mia vita, la quale a uno sottilissimo filo è pendente e da speranza con fatica tenuta, possa,

[1] *Filostrato*, Lettera dedicatoria.
[2] *Ibid.*

Digitized by Google

vedendovi, lieta nella prima certezza di sé ritornare: e se ciò non può forse tosto, come io desidererei, avvenire, almeno con alcuno sospiro o con pietoso priego per me ad Amore, fate che alle mie noie presti alcuna pace e lei smarrita riconfortiate » [1].

Sembra che la speranza sia quasi morta nel suo cuore e che ci sia uno sforzo doloroso nel crearsi ancora delle illusioni per riconquistare l'amore dalla donna. Le ultime parole hanno un tono di triste rassegnazione che acquistano un'intensità quasi tragica per la loro stessa indeterminatezza.

Oserei dire che il Boccaccio si fosse accorto che il suo linguaggio rivelasse sentimenti che doveva gelosamente custodire e che volesse ricorrere a qualche riparo con le sue avvertenze. Ma in quella preoccupazione dimentica quasi di scrivere sempre alla sua Fiammetta e le fa una ben curiosa rivelazione e assicurazione: che ella (Fiammetta) non deve assolutamente sospettare che la parte felice della storia di Troiolo e Criseida abbia qualche rapporto con la propria fortuna amorosa!

Con un po' meno di riservatezza si esprime in alcuni versi del poemetto. Al canto IV, prima di iniziare il racconto delle sciagure di Troiolo, il Poeta si rivolge alla sua donna per dirle che, per la parte che seguirà, non è più necessario il suo aiuto di ispiratrice,

> Perciò che 'l mio ingegno da se stesso,
> Se la memoria debol non gli mente,
> Saprà 'l grave dolor, dal quale oppresso
> Per la partenza tua tristo si sente,
> Ben raccontar senza alcun tuo soccorso
> Che se' cagion di sí amaro morso [2].
>
> Ma se pur viene ai tuoi orecchi mai,
> Pregoti, per l'amor il qual ti porto,
> Che abbi alcun rispetto alli miei guai;
> E ritornando mi rendi il conforto

[1] *Filostrato*, Lettera dedicatoria.
[2] *Ivi*, IV, 23 3-8.

Digitized by Google

Il qual col tuo partir levato m'hai;
E se discaro t'è trovarmi morto,
Ritorna tosto, ché poca è la vita
La qual lasciata m'ha la tua partita [1].

Il Crescini non accenna a questi versi.

Interpretata a questo modo, la lettera dedicatoria si fonde con lo spirito di tutto il poema, ne è anzi una sintesi densissima che illumina il poema e ne è illuminata.

La felicità di Troiolo descritta nel poema è, nella lettera, rivissuta nel ricordo nostalgico ed appassionato; l'infelicità del figlio di Priamo è l'infelicità presente del Poeta, che è tanto più amara, quanto più intensa fu la felicità passata. Per qual ragione si vuol far perdere al contenuto della lettera la sua intima proporzione tra i dolori, i pianti, i sospiri, la vita legata a un filo, il desiderio della morte, e la vera causa che tale stato d'animo produce? Perché costringere a giudicare esagerazione retorica quello che è invece trasparenza di una vera situazione d'animo?

Negli stessi convegni di Troiolo e Criseida il Boccaccio descrive con tanta cura certi particolari, che par di sentirvi il ricordo di una esperienza recente vissuta con Fiammetta. L'attesa di Troiolo che in una camera segreta e buia aspetta Criseida, la quale cerca di liberarsi dalle sue compagne quanto più presto è possibile, è rappresentata in modo che più che a Troiolo, figlio del re di Troia e a Criseida, figlia del sacerdote Calcante, traditore della Patria, si adatta al nostro Autore e a Maria d'Aquino [2]. Soltanto con queste precauzioni potevano essere possibili i convegni in casa di Fiammetta. E come Criseida, Maria d'Aquino, nel silenzio della notte con una candela accesa, doveva andare a rilevare il nascosto Giovanni [3]. E come Troiolo, il Boccaccio, la notte, quando più fitte erano le tenebre, imbacuccato, guardandosi attorno, temendo che qualcuno potesse accorgersene, doveva

[1] *Filostrato*, IV, 25.
[2] Cfr. *Ivi*, III, 25, 26.
[3] Cfr. *Ivi*, III, 27, 28.

Digitized by Google

avviarsi alla porta segreta ed entrare guardingo [1]. E la mattina, prima che si destassero gli altri, doveva essere costretto ad uscire dalla casa dell'amata, per andare a dormire nella propria [2].

Noi non vogliamo dare alcun valore assoluto a queste osservazioni per trarne deduzioni biografiche; ma al Crescini che avrebbe voluto ad ogni costo, qui, nel *Filostrato*, la scena del primo incontro quale si trova in tante altre opere, vorremmo rispondere che forse il Boccaccio ha voluto regalarci qui altri particolari sui suoi convegni con Maria d'Aquino.

Crediamo di poter concludere che la composizione del *Filostrato* debba porsi in un periodo di tempo in cui il Boccaccio tutto aveva ottenuto dalla sua Fiammetta. L'operetta fu determinata, come il Poeta dice nella lettera dedicatoria, dalla partenza di lei per il Sannio, avvenuta nella « più dolce stagione dell'anno » cioè in primavera. Si può anzi aggiungere che qualche nube era forse già sull'orizzonte del loro amore; non tale però che il Poeta non potesse nutrire delle speranze, per quanto tenui, di continuare la tresca al ritorno dell'amata.

La lettera dedicatoria del *Filostrato* segna il principio della fine di quell'amore: è quasi il preludio della lettera dedicatoria che precede la *Teseide*, testimonianza concreta e viva di uno sconforto senza speranza per il bene perduto. Le due lettere rappresentano due momenti della fine di quella relazione amorosa. Quel « sottilissimo filo » a cui era legata la vita del Poeta « da speranza con fatica tenuta », è infranto nella lettera della *Teseide*. Per fortuna l'ultimo periodo dell'amore del Boccaccio per Fiammetta non è in relazione diretta con la variabile data d'innamoramento, e quindi si può determinare un limite abbastanza ristretto entro il quale fu composto il *Filostrato*. Nella primavera del 1339 il Boccaccio era disperato per aver perduto l'amore di Fiammetta, e

[1] Cfr. *Filostrato*, III, 24.
[2] Cfr. *Ivi*, III, 43.

Digitized by Google

appunto in questo tempo egli si accingeva alla composizione della *Teseide* [1]. Con ogni probabilità quindi, la primavera in cui partì Maria d'Aquino per il Sannio, è quella dell'anno precedente (1338), e la composizione del *Filostrato* va posta in tale anno [2].

II.

IL « FILOCOLO » E IL « FILOSTRATO ».

Il critico americano K. Young ha dedicato un lungo capitolo di un suo libro sulle relazioni fra il *Filocolo* e il *Filostrato*, per dimostrare, con moltissimi confronti, come non poca ma-

---

[1] Non abbiamo alcun dubbio sul tempo della composizione della *Teseide*. È noto come il Crescini che nel suo *Contributo* (pp. 216-219), aveva trasportato la data di composizione del poema al 1342, lungi da Napoli, abbandonava questa sua ipotesi (*Varietà Filologiche*, II; *Appunti boccacceschi*, estratto del « R. Ist. Ven. di Scienze e Lettere », 1900-1901) dopo gli studi del Savj-Lopez (*Sulle fonti della Teseide*, in « Giorn. Stor. della Lett. It. », XXXVI, p. 57 sgg.), il quale sostenne giustamente che la *Teseide* fu composta a Napoli, fondandosi specialmente sul contenuto della lettera dedicatoria che rivela uno stato d'animo vivo e commosso e immediato, che non ammette rimandi di tempo. Assegnava poi, come termine *post quem*, la data (aprile 1339) della lettera *Sacre famis* in cui il Boccaccio chiedeva ad un amico la *Tebaide* di Stazio, da cui prendeva i primi spunti e le prime ispirazioni per il nuovo poema. Dopo gli studi del Della Torre (*op. cit.*) e del Traversari (*Le lettere autografe di G. B. del Codice Laur. XXIX, 8*, in *Raccolta di studi e testi Valdesiani*, IV, Castelfiorentino, 1905), l'Hauvette (*Boccace*, Paris, 1914, pp. 89-91) riconfermò la data del Savj-Lopez, e seppe determinare con grande acutezza le condizioni psicologiche in cui si venne maturando il lungo poema. Il Torraca non ha voluto accettare i risultati di tali studi ed ha voluto sostenere che il *Filostrato* è posteriore alla *Teseide* per l' « innegabile superiorità » del primo (*G. B. a Napoli*, Napoli, 1915, p. 177, estratto dall' « Arch. Stor. per le Provincie Napoletane », Anno XXXIX). Nel suo primo studio (*Per la biografia* etc., pp. 46-47) il Torraca si era mostrato ancora dubbioso, tanto è vero che così si esprimeva a proposito di una parte della lettera dedicatoria del *Filostrato*: « Probabilmente dopo aver descritto Biancofiore *e prima di descrivere Arcita* in quest'atto, il Boccaccio narrò a Fiammetta lontana.... ». Per noi la superiorità artistica in fatto di determinazioni cronologiche non è argomento decisivo, e quindi non possiamo seguire il Torraca che non porta altre ragioni.

[2] Con molte riserve e dubitosamente l'Hauvette aveva già proposto questa data (*op. cit.*, p. 88).

Digitized by Google

teria della prima metà del romanzo si trovi trasportata e rielaborata nel poemetto, mentre nessuna orma si trova nel *Filostrato*, della seconda parte del *Filocolo* [1]. I risultati del critico americano furono ritenuti come una nuova conferma da coloro che sostengono la prima parte del *Filocolo* composta durante il periodo del corteggiamento e la seconda, quattro o cinque anni dopo a Firenze [2]. Il Torraca, mettendosi risolutamente contro a tutta una tradizione che sulle vicende amorose del Boccaccio aveva ricamato un romanzo fondato soltanto su interpretazioni di allegorie sparse per tutto il *Filocolo*, fece notare come esistessero dei rapporti anche fra la seconda parte del *Filocolo* e il *Filostrato* (tali, l'episodietto del confortatore di Fileno e il commiato), e si dichiarò convinto che il *Filocolo* fu composto *interamente* a Napoli, prima del *Filostrato* [3]. Noi siamo dell'opinione dell'insigne Maestro, ma la conseguenza che ne ricaviamo non è la stessa; perché, mentre il Torraca, che accetta l'ipotesi del Crescini per quanto riguarda il *Filostrato*, può concludere che il *Filocolo* fu scritto tutto durante il periodo del corteggiamento, noi invece non abbiamo nessuna ragione per limitare il tempo della composizione al solo periodo del corteggiamento, e riteniamo che il romanzo, cominciato nei primissimi tempi dell'innamoramento, fu continuato sino al tempo della composizione del *Filostrato*. In questo modo si risolvono tutte le difficoltà che si presentarono allo stesso Torraca, quali le rassomiglianze di qualche episodio del romanzo con fatti accaduti durante le intime relazioni dei

---

[1] K. Young, *The origin and development of the story of Troylus and Criseide*, London, 1908.

[2] Così dice infatti l'Hauvette, *op. cit.*, p. 62 n. 3: « Ma manière de voir sur ce point est dans l'ensemble confirmée par les intéressantes recherches de M. Karl Young, qui a relevé les emprunts faits par Boccace à son *Filocolo* pour son *Filostrato*; ces emprunts ne départent pas la limite que j'indique, ce qui revient à admettre que la suite du *Filocolo* fut écrite postérieurement ». La prima parte del *Filocolo*, scritta prima del *Filostrato*, sarebbe costituita dai primi tre libri, secondo la divisione del romanzo in cinque libri.

[3] Torraca, *Per la biogr.* cit., pp. 43-51.

Digitized by Google

due amanti, e non c'è bisogno di appellarsi alla superiorità artistica del *Filostrato* sul *Filocolo* [1].

I rapporti notati da K. Young e dal Torraca non sono i soli. Noi ne abbiamo trovati molti altri e proprio nella seconda parte del *Filocolo*. Fa meraviglia che K. Young, così accurato e minuzioso nei confronti con la prima parte del *Filocolo*, abbia proceduto così alla svelta per la seconda parte. Forse gli premeva di più confermare, con le sue ricerche, che il *Filocolo* fu scritto in due tempi. In questi confronti la rispondenza arriva fino all'uso delle stesse parole. Si può dire che dalla lettera dedicatoria alle ottave del commiato, non ci sia situazione nel poemetto che non abbia riscontro nel romanzo. Ecco qui alcuni passi della pretesa seconda parte del *Filocolo* messi a confronto con altri corrispondenti del *Filostrato*:

Cominciaronsi adunque i due amanti l'uno all'altro a far festa, e ciascuno i desiderati baci senza numero s'ingegnava di porgere e di ricevere, donde forte sarebbe a potere esprimere la gioia e l'allegrezza di loro due; ma chi tal ben già per suoi affanni gustò, qual fosse il può considerare [2].

Ma dopo molti ragionamenti, già gran parte della notte passata, ciascuno, fatti tacere i canti, al letto si ritornò. O allegrezza inestimabile, o diletto non mai sentito, o amore incomparabile, con quanto affetto congiungeste i novelli sposi. Pensinlo le dure menti nelle quali amore non puote entrare; pensinlo i crudi animi, e se questo pen-

---

[1] I più recenti studiosi della cronologia giovanile del Boccaccio convengono che la data più probabile del giorno dell'innamoramento sia il sabato Santo dell'anno 1336 (HAUVETTE, *Pour la biographie de Boccace* (« Bulletin Italien », XI, n. 3, 1911); WILKINS, *The enamorment of Boccaccio*, « Mod. Philol. », XI, luglio 1913). L'ordine cronologico da noi proposto per le tre opere (*Filocolo*, *Filostrato*, *Teseide*) si adatta perfettamente alla nuova data che anche noi siamo inclinati ad accettare, ma abbiamo voluto, per deliberato proposito, nel corso della dimostrazione, che non fosse per nulla condizionato da questa.

Il Massera aveva annunziato una sua ipotesi, a cui avrebbe dovuto seguire una dimostrazione, sull'inizio delle relazioni intime fra il Boccaccio e Fiammetta per l'autunno del 1339 e sulla composizione del *Filocolo*, che sarebbe stato cominciato dopo il *Filostrato* (A. F. MASSERA, *Studi boccacceschi*, « Zeitschrift für Romanische Philologie », XXXVI, 1912, p. 210, n. 1; *Rime di G. B.*, Bologna, 1914, p. CCLXXIX; « Giornale st. della lett. it. », LXV, pp. 383-385). Non mi risulta che egli sia ritornato sull'argomento ed è da credere che si sia accorto in tempo di battere una falsa strada.

[2] *Filocolo*, Torino, 1922, vol. II, p. 156.

Digitized by Google

sando non divengon molli, credasi che graziosa virtù abitare in loro non possa.... Dilettaronsi i due amanti convenevole spazio negli amorosi congiungimenti e ultimamente del tempo quasi sino presso a giorno dieronsi a diversi ragionamenti [1].

Non si partiron prima di quel loco,
Che mille volte insieme s'abbracciaro
Con dolce festa e con ardente gioco;
Ed altrettante e vie più si baciaro,
Sì come quei ch'ardevan d'ugual foco
E che l'un l'altro molto aveva caro.
Ma come l'accoglienze si finiro,
Salir le scale e in camera ne giro [2].

Lungo sarebbe a raccontar la festa,
E impossibile a dire il diletto
Ch'insieme preser pervenuti in questa . . . .[3]

O dolce notte e molto desiata,
Chente fostù alli due lieti amanti!
Se la scienza mi fosse donata
Ch'ebbero i poeti tutti quanti,
Per me non potrebbe esser disegnata.
Pensilo chi fu mai cotanto avanti,
Mercè d'amor, quanto furon costoro,
E saprà 'n parte la letizia loro [4].

Deh, pensin qui gli dolorosi avari
Che biasiman chi è innamorato
E chi, come fan essi, a far denari
In alcun modo non s'è tutto dato,
E guardin se, tenendoli ben cari,
Tanto piacer fu mai da lor prestato . . . .[5]

Ragion non vi si fece di dormire,
Ma che la notte non venisse meno,
Per bene assai vegghiare, avean disire . . . .[6]

Niuno infortunio, niuno accidente o all'uno o all'altra era intervenuto, poi che divisi furono, che quel giorno non si raccontasse, avendo l'uno dell'altro non poca ammirazione e diletto [7].

---

[1] *Filocolo*, Vol. II, pp. 158-159.
[2] *Filostrato*, III, 30.
[3] *Ivi*, III, 31 1-3.
[4] *Ivi*, III, 33.
[5] *Ivi*, III, 38 1-6.
[6] *Ivi*, III, 41 1-3.
[7] *Filocolo*, Vol. II, p. 160.

Digitized by Google

Rassicurati insieme i due amanti,
Insieme cominciaro a ragionare,
E l'uno all'altro i preteriti pianti
E l'angosce e i sospiri a raccontare . . . .[1]

Perché la fortuna ancora alla prosperità loro non ferma, con inopinato accidente, s'ingegnò d'offendergli con più grave paura che ancora offesi li avesse, in questo modo [2].

Ma poco tempo durò cotal bene,
Mercé della fortuna invidiosa,
Che 'n questo mondo nulla fermo tiene;
Ella gli volse la faccia crucciosa
Per nuovo caso sì com'egli avviene [3].

Non udì sì tosto Florio, questo, com'egli tutto si cambiò nel viso, e senza rispondere parola, ristretto tutto in sé, si turbò e quivi semivivo cadde, e dimorò tanto spazio di tempo in tale stato, che alcuno non era che morto nol riputasse. Il vermiglio colore s'era fuggito dal bel viso, e la vita appena in alcun polso si ritrovava; ma poiché egli fu per alcuni in vita essere ancora riconosciuto, con preziosi unguenti e acque dopo molto spazio con molta sollecitudine furono i suoi spiriti rivocati; e tornato in sé, aperse gli occhi e intorno a sé vide il duca e Ascalione piangendo, i quali con pietose parole il riconfortavano, e altri molti con loro [4].

. . . . . alle parole
Rendute ai Greci dal determinato
Consiglio in fra' Troiani, in tanta mole
Di danno e di periglio, tramortito
Lì cadde Troiol d'alto duol ferito.

Il qual Priamo prese in tra le braccia
Ed Ettore e' fratei, temendo forte
Dell'accidente, e ciascun si procaccia
Di confortarlo, e le sue forze morte,
Ora i polsi fregando, ed or la faccia
Bagnandogli sovente, come accorte
Persone, s'ingegnavan rivocare,
Ma poco ancor valeva l'operare.

---

[1] *Filostrato*, III, 40 1-4.
[2] *Filocolo*, Vol. II, p. 160.
[3] *Filostrato*, III, 94 1-5.
[4] *Filocolo*, Vol. I, pp. 301-302.

Digitized by Google

Esso giacea fra i suoi disteso e vinto,
Che un poco di spirto ancor v'avea;
E 'l viso suo pallido smorto e tinto
Era tututto, e più morta parea
Che viva cosa, di pietà dipinto
In guisa tal che ognun pianger facea:
Sì grave fu l'alto tuon che l'offese
Quando di render Criseida intese.

Ma poi che la sua anima dolente,
Per lungo spazio pria che ritornasse
Vagata fu, ritornò chetamente;
Ond'esso, quale alcun che si svegliasse
stordito, tutto in pié subitamente
Si levò suso . . . .[1]

Egli dopo le lunghe malinconie andava alcuna volta ai marini liti, e in quella parte verso la quale egli immaginava di dovere andare, si volgeva, e rimirava dicendo: Sotto quella parte del cielo dimora la mia Biancofiore. Quella parte è testé da lei veduta, e io la voglio rimirare. Io sento la dolcezza ch'ella adduce seco, presa dalla luce dei begli occhi di Biancofiore [2].

Io guardo l'onde discendenti al mare
Alle quali ora dimori vicina,
E dico: quelle dopo alquanto andare
Quivi verranno, dove la divina
Luce degli occhi miei n'è gita a stare,
E da lei fien vedute . . . .[3]

A questi confronti si aggiunga l'accenno che fa il Boccaccio nel principio della sua lettera, di una questione d'amore, in cui egli giudicò essere preferibile per un amante il potere « dolcemente pensare ». della sua donna, al « potere alcuna volta vederla, o tal volta di lei ragionare ».

La stessa questione, ma meno complicata (le cose proposte sono due: la vista e il pensiero), si trova proposta nella corte d'amore a cui assiste Florio (questione XI); e anche qui è giudicato preferibile il pensiero.

---

[1] *Filostrato*, IV, 18 1-8, 19, 20, 21 1-6.
[2] *Filocolo*, Vol. II, p. 18.
[3] *Filostrato*, VII, 65 1-6.

Digitized by Google

I rapporti quindi esistono, e non sono pochi, anche con la seconda parte del romanzo. Il limite segnato dal critico americano viene completamente annullato, e con ciò la pretesa nuova conferma della posteriorità della seconda parte del *Filocolo*.

L'esame dei rapporti fra le due opere ha una grandissima importanza per la genesi del *Filostrato*. Il motivo centrale del poemetto – il dolore della lontananza e dell'abbandono – è svolto ampiamente nel *Filocolo* con uno sfoggio di erudizione mitologica che per noi è insopportabile, ma che per il nostro Autore, in quell'incipiente periodo della sua attività letteraria, doveva essere la parte che avrebbe reso il suo romanzo più interessante e l'avrebbe fatto degno della lettura delle persone colte. Le situazioni più commoventi diventano fiacche e perfino ridicole per quel continuo ricordo, da parte dei personaggi, di avvenimenti mitici che entrano dappertutto. Si nota subito lo sforzo di infilzare miti a più non posso, e in certi casi noi ci domandiamo se sia stata la situazione a richiamare il mito, o se non sia stato piuttosto il ricordo del mito a creare quella data situazione. È evidente nel *Filocolo* la pretesa dell'Autore di comporre in veste classica. Questa pretesa manca per il *Filostrato*; e questa mancanza ha bandito dèi e miti, nonostante che la storia si svolga al tempo della guerra troiana.

La lettera dedicatoria ci rivela le condizioni psicologiche del Boccaccio quando si accinse a scrivere il *Filostrato*. La storia di Troiolo e Criseida si confaceva ai suoi casi personali. Troiolo diventa Giovanni, e la poesia nelle parti più importanti ha un empito veramente lirico. In ciò va ricercata la ragione per cui il Boccaccio non si interessò di tutto ciò che non appartiene a Troiolo innamorato. Qualche brevissimo accenno a Troiolo guerriero è in connessione intima con Troiolo innamorato fino al punto da diventarne una conseguenza [1].

[1] Cfr. *Filostrato*, I, 46 6-8, III, 90.

Digitized by Google

Ma il Boccaccio, scrivendo per la prima volta un poema, non seppe sottrarsi all'imitazione di se stesso compositore recentissimo del *Filocolo*, e Troiolo diventa spesso quel Florio manierato del suo romanzo.

III.

LE FONTI DEL « FILOSTRATO ».

Gli amori di Criseida con Troiolo, prima, e con Diomede, dopo, formano un piccolo e grazioso episodio del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure e della *Historia Troiana* di Guido delle Colonne, che deriva direttamente dal romanzo francese [1]. Gli studiosi che si sono occupati delle fonti del *Filostrato* hanno cercato di determinare di quale di queste due opere il Boccaccio si servì per il suo poema, e non sono mancati i fautori di Guido e quelli di Benoît, per quanto coloro che se ne sono interessati più particolarmente, pur inclinando a ritenere l'opera dell'uno piuttosto che dell'altro come fonte del poema, non hanno escluso che il Boccaccio abbia potuto conoscere anche l'opera dell'altro [2].

È stata anche affacciata l'ipotesi che il Boccaccio abbia usato qualche traduzione o rifacimento delle due opere [3].

---

[1] E. Gorra, *Testi inediti di Storia Troiana*, Torino, 1887, p. 339 sgg.; ivi si dimostra appunto questa derivazione.

[2] La derivazione dal *Roman de Troie* sostenne il Le Clerc (*Histoire Littéraire de la France*, XXIV, pp. 583-584); dall'*Historia Troiana* di Guido il Dunger (*Die Sage vom trojanischen Kriege*, Leipzig, 1869, pp. 36, 65), il Bartoli (*I precursori del Boccaccio*, Firenze, 1876, pp. 65-66), il Barth (*Guido de Columna*, Leipzig, 1877, pp. 32-34) ed altri. Vi sono poi quelli che ammettono una maggiore influenza del *Roman de Troie* e la più o meno probabile conoscenza dell'*Historia Troiana* (A. Joly, *Benoît de Sainte-More et le Roman de Troie*, Paris, 1871, p. 504 sgg.; Morf, « Romania », XXI, p. 106; Savj-Lopez, « Romania », XXVII, p. 449) ed altri, che ammettono la maggiore influenza dell'opera di Guido con la probabile conoscenza di quella di Benoît (Gorra, *op. cit.* pp. 339-40).

[3] Il Koerting (*Boccaccio's Leben und Werke*, Leipzig, 1880, p. 590) e il Crescini (*op. cit.*, p. 195).

Digitized by Google

K. Young, aggiungendo alle testimonianze, addotte dal Gorra per Guido e dal Savj-Lopez per Benoît, maggiori particolari, ha determinato ancora meglio quali siano i punti di contatto con la *Historia Troiana* e col *Roman de Troie*. Egli viene poi alla conclusione che il Boccaccio ricavò certamente dei particolari « from Benoît and from Guido, and that in these details his borrowings from the French poem greatly outweigh in extent and in importance those from the Latin Historia » [1].

In sostanza anche questa era l'opinione del Savj-Lopez, che aveva fatto notare le derivazioni più importanti dal *Roman de Troie* [2].

Sui confronti fatti dal critico americano dobbiamo osservare che alcuni non vanno presi in seria considerazione. Così è, per esempio, per i confronti col *Roman de Troie*:

Ne vueil entrer de mal en pis [3].	. . . . perch'io veggio che sempre mai andrò di male in [peggio [4]. Io fuggii il male e seguitai il peg-[gio [5].
Calcas li sages, li corteis [6]	. . . . che il tegnente Calcas cortese sia . . . .[7]
La est li dueus si angoissos, Si pesmes e si doloros Que nus nel porreit reconter [8].	L'alto dolor da non poter mai [dire [9].
Come il destruiënt voz amis E la terre dont estes nez [10].	Io amo Diomede quella terra Nella qual son cresciuta ed alle-[vata [11].

[1] K. Young, *op. cit.*, p. 26.

[2] Savj-Lopez, *art. cit.*, p. 445 sgg.

[3] *Le Roman de Troie par* Benoît de Sainte-Maure, publié d'après tous les manuscrits connus par L. Constans, Paris, 1904-1907, v. 13636.

[4] *Filostrato*, IV, 89 7-8.

[5] *Ivi*, VI, 6 3.

[6] *R. d. T.*, v. 13086.

[7] *Filostrato*, VII, 56 5-6.

[8] *R. d. T.*, vv. 16357-59.

[9] *Filostrato*, VIII, 1 3.

[10] *R. d. T.*, vv. 13726-27.

[11] *Filostrato*, VI, 27 1-2.

Digitized by Google

Non si può dare valore di fonti ad espressioni così comuni pescate qua e là senza badare neppure se tali espressioni siano usate nelle due parti per situazioni uguali.

Lo stesso si dica per qualche confronto con Guido:

Et si forte nullus sollicitator earum appareat ipsum ipsi dum incedunt vel dum vagantur saepius in fenestris vel dum resident in plateis furtivis aspectibus clandestine sibi quaerunt [1].	Ella si stava ad una sua finestra, E forse quel che avvenne ella [aspettava; Non si mostrò selvaggia né alpe- [stra [2].
Sed diei hora quasi supervenientе [3].	. . . . perché s'appressava Già l'aurora . . . . [4].

Anche in questi casi, come si vede, i confronti non hanno nessuna importanza.

Tutto quello che ha attinenza con la sola *Historia* di Guido nel *Filostrato* si riduce alla descrizione della disperazione di Criseida che si strappa i capelli e si maltratta le carni [5], e a quella dello svenimento di Criseida nell'ultima volta in cui i due amanti stanno insieme [6]. La scena dello svenimento si trova tale e quale nel *Filocolo*, ed è certo che il Boccaccio quest'ultima tenne presente. Tutto al più si può ammettere che egli sia stato indotto a introdurla nel *Filostrato* dal passo di Guido, ma la fonte rimane la scena del *Filocolo*. Le conclusioni del critico americano vanno modificate limitando, ancora più di quanto egli non abbia pensato, l'influsso di Guido. Ai numerosi confronti fatti da lui per dimostrare la prevalente influenza del *Roman de Troie*, aggiungeremo questi altri che hanno notevole importanza.

---

[1] *Historia Troiana*; cfr. YOUNG, *op. cit.*, p. 23 sgg.

[2] *Filostrato*, II, 82 1-3.

[3] *Historia Troiana*; cfr. YOUNG, *ibid.*

[4] *Filostrato*, IV, 167 2-3.

[5] Cfr. *Ivi*, IV, 87.

[6] « Et dum sic eam consolari Troylus anhelat, Briseida inter bracchia Troyli labitur saepius semiviva; quam inter dulcia basia lacrimis irrorata flebilibus ad vires sui sensus ea nocte reducere est conatus. »

Digitized by Google

Il Boccaccio non segue nessuno dei due quando parla della tregua tra i Greci e i Troiani, durante la quale si pattuisce lo scambio di Antenore con Criseida: tregua che al nostro Autore piace far chiedere da Priamo, mentre tanto nel *Roman de Troie*, quanto nell'*Historia troiana*, sono i Greci che la domandano. Ma il Boccaccio parla anche di un buon numero di prigionieri troiani fatti dai Greci.

> Tra' quai fu il magnifico Antenore,
> Polidamas suo figlio e Menesteo,
> Santippo, Serpedon, Polinestore,
> Polite ancora ed il troian Rifeo [1].

Ora né Benoît né Guido parlano di prigionieri, tranne Antenore; soltanto nel *Roman de Troie* troviamo l'elenco dei grandi morti, troiani e greci. Così dice Benoît a proposito dei Troiani che piangono i loro morti:

> Assez ont plaint Eüfemis,
> Hupot le grant e Phileïs,
> Astor, Menestren e Antif [2].

Menesteo e Santippo corrispondono perfettamente a « Menestren » e « Antif », che in alcuni codici è scritto Xantif; Polinestore, che è un personaggio che non si trova nominato tra i comandanti troiani, né in Benoît né in Guido, probabilmente il Boccaccio lo ricavò dalla contaminazione di Phileis e Astor, che, avuto riguardo alle possibili alterazioni grafiche dei manoscritti, sembra cosa possibilissima. Di certo il Boccaccio non si curò gran che di mantenersi fedele al suo testo, anche per ciò che riguarda la parte esteriore del suo poema, ma il riscontro di questi nomi nel *Roman de Troie*, mentre nell'*Historia* manca l'elenco, è un indizio assai probativo.

Stretto rapporto esiste poi fra il *Filostrato* e il *Roman de Troie* nel punto in cui si tratta, durante la tregua, lo scambio dei prigionieri. Dice il Boccaccio:

---

[1] *Filostrato*, IV, 3 1-4.
[2] *R. d. T.*, vv. 12647-49.

Digitized by Google

Cosí fu fatto e Calcas fu contento,
E la bisogna impose ai trattatori,
I quali al re Priamo il suo talento
Dissero ed ai figliuoli ed ai signori,
Ch'ancora v'eran, onde un parlamento
Di ciò si tenne . . . .[1]

E Benoît:

A parlement vindrent un jor
Li rei, li prince e li contor
Prianz i fu e tuit si fil
E autre chevalier tel mil [2].

Anche in questo caso Guido non parla né di parlamento né di Priamo, né dei suoi figli; accenna soltanto allo scambio tra Antenore e Thoas durante la tregua. Le nostre conclusioni sono queste: il Boccaccio poté benissimo conoscere, data la sua diffusione, l'*Historia Troiana* di Guido, ma tenne presente per la composizione del *Filostrato* il *Roman de Troie.*

Rimane però il problema se il Boccaccio conobbe il romanzo nel testo francese o in qualche traduzione italiana. A questo riguardo non siamo per nulla persuasi del ragionamento che fa il critico americano a proposito della traduzione italiana del *Roman de Troie* fatta da Binduccio dello Scelto, con la massima fedeltà al testo francese [3]. Egli infatti ragiona a questo modo: nella traduzione italiana di Binduccio dello Scelto due aggiunte sono degne di nota: la prima si trova nella descrizione della partenza di Briseida da Troia: « e quando ella venne a partire, ella ne va piangendo e gridando e facendo molto gran duolo ». Questo particolare manca in Benoît, in Guido e nel *Filostrato.* La seconda aggiunta si trova nella descrizione del dolore amoroso di Diomede: « e suda sovente fiate lo giorno.... elli triema così come fa la foglia dinanzi al vento ». Questa espressione ras-

[1] *Filostrato*, IV, 13 1-6.
[2] *R. d. T.*, vv. 13065-68.
[3] GORRA, *op. cit.*, pp. 67-69.

Digitized by Google

somiglia a due passi del *Filostrato* applicati alla mutabilità della donna:

Che come al vento si volge la foglia [1] ....

Volubil sempre come foglia al vento [2] ....

« La fonte di questo particolare – scrive il critico – da Binduccio è poco probabile, in vista della sua natura di luogo comune e in vista del suo precedente uso nel *Filocolo*. Non trovo poi nessuna testimonianza che il Boccaccio abbia usato la versione di Binduccio dello Scelto [3] ». Il procedimento seguito dal critico americano non è certo il migliore per risolvere la questione. Egli indica due insignificanti espressioni che non si trovano né in Guido né in Benoît: una di esse non si trova neppure nel *Filostrato*. Da questa constatazione egli crede di poter dedurre che il Boccaccio non conobbe la traduzione italiana. Il procedimento della ricerca, perché possa portarci a risultati più concreti, deve essere ben diverso. Noi confronteremo tutti i passi del *Roman de Troie*, che hanno attinenza col *Filòstrato*, con la traduzione di Binduccio, per vedere se esistono serie ragioni per le quali noi dobbiamo respingere l'ipotesi secondo cui il Boccaccio poté servirsi di questa traduzione.

A icel jor demeinement
Esteit Calcas iluec venuz,
Sages poëtes coneüz.
Fiz ert Testor, un Troïen.
Trop par aveit Calcas grant sen.
Dons aportot Apollini,
Al deu veneit criër merci
Por ceus de Troie, qu'il fereient
E coment il se contendreient [4].
. . . . . .

Quel giorno medesimo era venuto da Troia Calcas, lo divinatore che lo re Priamo aveva mandato a lo dio sacrificare, per risponso avere che dovea di questa guerra avvenire: questo Calcas era molto savio, sí venne dinanzi allo dio Apollo [5].

---

[1] *Filostrato*, I, 22 2.
[2] *Ivi*, VIII, 30 8.
[3] K. Young, *op. cit.*, p. 184.
[4] *R. d. T.*, vv. 5818-26.
[5] *Cod. Magliab.* II-II 45, c. 37b.

Digitized by Google

Ço distrent li respons devin:
« Guarde », fait il, « que par matin
« Auges tot dreit a la navie
« De la Grezesche compaignie.
« Ensemble o eus a Troie iras:
« Sages iés, sis dotrineras.
« Tis sens lor avra grant mestier:
« Nes en lai mie repairier
« Devant qu'il aient Troie prise
« E de la gent faite jostise.
« Einsi l'estuet a avenir,
« Quar ensi me vient a plaisir [1] ».
. . . . . .

Vattene tantosto al navilio dei greci, e con loro dimorrai e li consiglierai, chè tutto giorno avranno di te bisogno; e tanto vi dimorrai che eglino avranno la città presa e venta, e gli uomini tutti tagliati e morti e venti, e la città messa a fuoco e a ruina; che così die esser senza fallo, e così voglio che tu facci, che così mi viene in piacere [2].

« Ne vos en quier lonc conte faire,
« Mais ço me dist la voiz devine
« Qu'a Athenes sor la marine
« Venisse ça a vos parler,
« Por dire e por amonester
« Que ne departisseiz ja mais,
« N'as Troïens n'eüsseiz pais,
« Devant que Troie fust fondue
« E la gent ocise e vencue.
« Comandé m'a qu'o vos remaigne
« Por enseignier vostre compaigne:
« O vos m'estuet a Troie aler
« Por vostre gent a dotriner [3].

Gli contia come la divina voce gli rispose che senza moro venisse ad Athenia, a voi per dire e per contiare come voi avrete vittoria sopra li troiani, e come la città sarà presa e la gente venta, e che voi non dimoriate più ad andare; e sí mi disse che io venisse a voi da Troia per vostra gente scorgiare e insegnare e ritenere che non si partissero fino a tanto che la città sarà presa [4].

(Cfr. *Filostrato*, I, 8, 9; IV, 5; IV, 6 1-2, 7-8).

Lor fait venir par mi la boche
Les lermes qu'il lor chiet des ieuz [5].

Le lacrime che cadevano di loro occhi spessamente colavano per le guance quando si baciavano [6].

(Cfr. *Filostrato*, IV, 115 6-8).

En lui ne ra joie ne ris:
Mout s'en torne trisz e pensis [7].

Troylo ne va dall'altra parte matto e pensoso di grande maniera [8].

(Cfr. *Filostrato*, V, 15 1-3).

---

[1] *R. d. T.*, vv. 5833-44.
[2] *Cod. cit.*, c. 37[b].
[3] *R. d. T.*, vv. 5888-900.
[4] *Cod. cit.*, c. 38[a].
[5] *R. d. T.*, vv. 13306-07.
[6] *Cod. cit.*, c. 82[b].
[7] *R. d. T.*, vv. 13527-28.
[8] *Cod. cit.*, c. 84[a].

Digitized by Google

« Bele », fait il, « a dreit se prise
qui de vostre amor est saisiz:
Le cuer de vos e les peŕiz
Voudreie aveir par covenant
Que vostre fusse a mon vivant.
Se por ço non que trop est tost
E que si somes près de l'ost,
E que jo vos vei deshaitiee,
Pensive e dotose, e iriee,
Jos criasse mout grant merci,
Qu'a chevalier e a ami
Me receüssiez tot demeine.
Ainz en voudrai sofrir grant peine
Que, se vos plaist, a ço n'en vienge;
Mais mout me dot e mout me
[criemge
Que vostre cuers seit haïnos
Vers mei e vers ceus devers nos.
A la gent qui vos ont norrie
Sai que sereiz toz jorz amie:
De ço nos deit om ja blasmer.
Mais j'ai oï assez parler
Que gent qu'onc ne s'erent veü
Ne acointié ne coneü
S'amoënt mout, ç'avient adès.
Bele, fait sei Dimedès,
Onques d'amer ne m'entremis,
N'amie n'oi ne fui amis:
Or sent qu'Amors vers vos me tire.
Qui vostre grant beauté remire,
N'est merveille se il esprent.
Tant sacheiz bien certainement
Qu'en vos metrai mon bon espeir:
Ja ne quier mais grant joie aveir
Desci que j'aie seürance
D'aveir vostre amor senz dotan-
[ce [1] ».

Dama, molto si die pregiare e a gran diritto, ciò mi pare, colui che avesse vostro amore. Io so colui che vorrei avere vostro cuore e vostro amore in tal maniera che io fusse vostro a tutto mio vivente. E se non fosse per ciò che noi siamo all'oste molto presso, io vi chiederei mille mercé che voi mi riceveste vostro cavaliere e vostro amico tutto apparecchiato per pena sofferire e per fare cosa che deggia piacere. Ma io mi dotto che voi non mi odiate mortalmente, e tutti quelli dell'oste altresí, ché io credo che voi amarete tutti i giorni quelli della città, perciò che nutrita v'hanno. Sì non ve ne die nullo mal grado sapere né biasimare. Ma io ho udito sovente parlare che genti che non s'avranno mai vedute né conosciute si so amate insieme. Sí vi dico che io non mi tramise unque d'amare, che io non fui mai amato, né non amai, ma ora mi tira amore a voi quando riguardo vostra gran beltà, che sí smisurata mi sembra che io non la posso immaginare. Sí vi dico che non è niente meraviglia che io non credo mai bene né gioia avere se da voi non mi viene o dal vostro amore [2].

« Douce amie, ne vos desplace
Rien que vos pri ne que vos die,
Ne nel tengiez a vilanie.
Preiee sereiz e requise
D'amer, ço sai, en mainte guise,
Ci sont tuit li preisié del mont

Sí vi prego, dolce cara dama, che non vi annoi né non vi sembri villania ciò che io vi dico, perciò che forza d'amore me lo fa fare e dire. Sí vi dico che io so bene che voi sarete in tal maniera da molti ri-

[1] *R. d. T.*, vv. 13532-66.
[2] *Cod. cit.*, c. 84a.

Digitized by Google

E li plus riche qui i sont,
E li plus bel e li meillor,
Qui vos requerront vostre amor.
Mais sacheiz, bele, bien vos di,
Se de mei faites vostre ami,
Vos n'i avreiz se honor non.
Preisiez deit estre e de grant non
Qui de vostre amor est saisiz:
Bele, s'a vos me sui ofriz,
Ne refusez le mien homage.
Tel cuer prenez e tel corage
Que mei prengiez a chevalier:
Leial ami e dreiturier
Voz serai mais d'ore en avant
A toz les jorz de mon vivant [1] ».

chiesta e pregata, ché qui so tutti li valenti uomini del mondo e tutti li piú ricchi e li migliori e li piú belli; ma io vi fo assapere, dolce cara amica, che se voi di me fate vostro amico, voi non ne avrete niente ontia, ma onore, ciò credo. Ché colui che avrà lo vostro amore die essere di gran pregio e di gran valore; e se io mi so a voi offerto, io vi priego che voi non rifiutate mio omaggio, ma pensate come io sia vostro cavaliere sempre mai. Ché io vi fo veracemente sapere che in me trovarete voi sempre leale amico e diritto [2].

(Cfr. *Filostrato*, VI, 14 1-6; 20, 21, 22, 25).

Mais tant vos cuit de haut parage
E pro, solonc le mien avis,
Bien afaitié e bien apris,
Ne vos vueil chose faire acreire
Que mout ne fust leial e veire.
Soz ciel n'a si riche pucele
Ne si preisiee ne si bele,
Por ço que rien vousist amer,
Que pas vos deüst refuser:
Ne jo vos refus autrement [3] ».

Ma voi veggio io di sí alto paraggio e sí savio e sí cortese e sí valente, secondo mio parere, e sí asservito e sí bello, che io non vi vorrei fare cosa credare che non fusse pura verità. Che io non credo sia in questo mondo sí alta damigella, né sí bella né sí pregiata, pur che ella volesse amare e voi la richiedeste d'amore, che ella vi dovesse d'amore disdire. Né io non vi rifiuto altrimenti se non in questa maniera, che io non ho talento di voi amare né altri [4].

(Cfr. *Filostrato*, VI, 29 7-8, 30).

Diomedès fu sage e proz:
Bien entendi as premiers moz
Qu'el n'esteit mie trop sauvage.
Itant li dist de son corage:
« Bele, ço sacheiz bien de veir
Qu'en vos metrai mon bon espeir:
Amerai vos d'amor veraie,

Diomede non fu niente sbigottito né non sapente, sí conobbe tantosto che la damigella non era troppo salvatica. Elli li dice tanto di suo coraggio come voi udirete: « Bella damigella, sappiate veracemente che io mettarei in vui tutto

[1] *R. d. T.*, vv. 13570-90.
[2] *Cod. cit.*, c. 84b.
[3] *R. d. T.*, vv. 13664-73.
[4] *Cod. cit.*, c. 85a.

Digitized by Google

Tant atendrai vostre manaie
Que vos avreiz de mei merci
E que me tendreiz por ami.
Quant Amors vueut qu'a vos [m'otrei,
Nel contredi ne nel denei:
A son gré e a son plaisir
Li voudrai mais dès or servir [1].

mio coraggio e mia speranza, sí vî amerò tutti i giorni di mia vita senza falsare e attendarò lo vostro volere e la vostra mercè, fino a tanto che voi mi riceverete per vostro amico e per vostro servo. Sí vi dico, dama, che io conosco che amore lo vuole, e quando egli lo vuole, io non lo debbo contradire né disvolere, anzi il servirò a tutto suo piacere [2].

(Cfr. *Filostrato*, VI, 32 1-7).

N'i ot chevalier ne borgeis
Qui icel jor ne festivast [3]
. . . . . .
Le jor le virent bel e freis
Chevalier, dames e borgeis: [4]
. . . . . .
E por les dames remirer [5],
. . . . . .
I veneient por esguarder
L'aniversaire celebrer [6].

....e tutto lo popolo, sí vi furo tutte le damigelle della città.... v'erano venuti molti re e molti cavalieri per le dame e le damigelle vedere e riguardare [7].

(Cfr. *Filostrato*, I, 18 7-8, 26 2-3).

Mais mieuz l'en venist consirrer.
Mare i porta onques les piez,
Quar, ainz qu'il s'en seit repairiez
Ne de la feste retornez,
Sera il si mal atornez,
Sa mort avra mise en son sein.
Veüe i a Polixenain
Apertement en mi la chiere:
C'est l'acheison e la maniere
Par qu'il sera getez de vie
E l'ame de son cors partie [8].

Ma io vi dico che egli verrebbe meglio di ciò sofferirsi, che male vel portaro i suoi piè, ché innanzi che sia ritornato da la festa avrà elli tanto procacciato che mettare la morte dentro a suo seno; elli è tanto per lo tempio andato cà e là, che egli ha Pollisena veduta tanto a discoverto in mezzo sua cera, quella che fu poi cagione e di sua morte e di sua distruzione [9].

(Cfr. *Filostrato*, I, 25 6-8, 26 4-6).

[1] *R. d. T.*, vv. 13681-94.
[2] *Cod. cit.*, c. 85a.
[3] *R. d. T.*, vv. 17500-01.
[4] *Ivi*, vv. 17505-06.
[5] *Ivi*, v. 17523.
[6] *Ivi*, vv. 17529-30.
[7] *Cod. cit.*, c. 105b.
[8] *R. d. T.*, vv. 17534-44.
[9] *Cod. cit.*, c. 105b.

Digitized by Google

Poi li vaudra ci sis escuz
E sis haubers mailliez menuz.
Ja s'espee trenchant d'acier
Ne li avra ici mestier:
Force, vertu ne hardement
Ne valent contre Amors neient [1].

(Cfr. *Filostrato*, I, 40 1-5).

Suo orgoglio è oggi mai abbattuto per la forza d'amore che contra costui non varrà né lancia, né scudo né forza né ardimento [2].

Mout malades, mout deshaitiez,
S'est en son paveillon couchiez:
N'a si privé qui i remaigne,
Dès ore a pro de qu'il se plaigne;
E si fait il, qu'il n'en puet mais.
Amors li a chargié tel fais
Qui mout est griés a sostenir [3].

(Cfr. *Filostrato*, I, 33 1-3).

(Achilles) Se ne entra dentro a suo padiglione tristo e pensoso e matto, e si colca sopra suo letto e lí non rimase appresso lui né privato né estraneo; oggimai può egli apprendere come elli si die compiangere, ed elli cosí fa che amore lo ha di tal guisa caricato, che molto è grave quello carico a sostenere [4].

Achillès mire la pucele:
Ço li est vis que mout est bele.
E si est ele, senz desdit:
Onques si gente nus ne vit,
Ne ne sera jamais nul jor [5].

(Cfr. *Filostrato*, I, 28 4-8).

Achilles rimirava tutta fiata la damigella che molto gli sembrava di gran beltà piena: cosí era ella senza fallo, ché più bella di lei non fu mai veduta [6].

Onques ne remua ses piez
Tant com des ieuz la pot veeir [7]:

(Cfr. *Filostrato*, I, 30 4-7).

Elli non rimuta suoi occhi sopra lei tanto come la pote vedere e riguardare [8].

La danzele, cuide morir
Quant de celui deit departir
Qu'ele tant aime e tant a chier.
Ne li fine hore de preier
Qu'il ne l'oblit, quar a sa vie
Ne sera ja autrui amie;

Quando ella si die partire da Troylus, che ella l'amava sopra tutte cose, ella lo prega molto dolcemente che elli non la dimenticasse, che ella non sarà d'altrui amica tanto come ella vivarà, anzi li

---

1 *R. d. T.*, vv. 17579-84.
2 *Cod. cit.*, c. 106a.
3 *R. d. T.*, vv. 17625-31.
4 *Cod. cit.*, c. 106a.
5 *R. d. T.*, vv. 17585-89.
6 *Cod. cit.*, c. 106a.
7 *R. d. T.*, vv. 17602-03.
8 *Cod. cit.*, c. 106a.

Digitized by Google

S'amor toz jorz li guardera,
Ja mais jor autre ne l'avra,
Ne rien n'avra joie de li:
« Bele » fait il, « or vos en pri,
S'onc m'amastes, ore i pareisse!
Ne vueil que nostre amor
[descreisse:
De meie part vos di jo bien
Qu'el n'apeticera de rien.
Mon cuer avreiz toz jorz verai,
Ja por autre nos changerai. »
De ço se sont entreplevi,
Ainz qu'il se seient departi.
Li conveiz a ja tant duré
Qu'il furent fors de la cité [1].

guardarà, tutto lo tempo di sua vita, suo amore e senza lui falsare. Troylus le rispose che ella l'amasse e li portasse fede se ella mai l'amò, che non volea niente dalla sua parte che loro amore dicrescesse. « Lo mio, dice elli, avrete voi tutto giorno verace, che io non vi cambiarò per null'altra del mondo; ciò sappiate, ma tutto giorno vi portarò amore e fede ». In tal maniera si promisero amore e fede in fra loro sempre mai tenere innanzi che si dipartissero. Sí l'ha tanto scorta che furo fuori della città [2].

(Cfr. *Filostrato*, IV, 162, 163 1-7; V, 10 1-4).

È un vero peccato che nel codice manchino alcuni fogli in cui doveva esserci la traduzione di un passo veramente notevole, di cui il Boccaccio si servì e che non trova riscontro nell'*Historia* di Guido:

Calcas blasmerent Troïen,
Diënt que plus est vis d'un chien:
« De toz hontos e de toz vis
Est il curaille li chaitis,
Qui riche e haut ert entre nos,
Puis nos guerpi, s'ala a vos ».
Li reis Prianz jure e afie,
Saveir le puet en sa baillie,
Que male fin li fera traire,
C'iert a chevaus rompre e detraire:
« Se por ço non que la pucele
Est franche e proz e sage e bele,
Por lui fust arse e desmembree [3]. »

(Cfr. *Filostrato*, I, 8).

Come si può accertare, la traduzione italiana si stringe fedele al testo francese. Ora come mai noi potremmo affermare che il Boccaccio conobbe il testo francese e non la traduzione

[1] *R. d. T.*, vv. 13495-514.
[2] *Cod. cit.*, c. 84a.
[3] *R. d. T.*, 13101-13.

Digitized by Google

italiana? Anche se noi fossimo sicuri che il Boccaccio in quel tempo conosceva il francese, bisognerebbe considerare l'una e l'altra ipotesi su un assoluto piede di uguaglianza. Se poi si pensa a quanto ha detto recentemente il Torraca sulla mancanza di libri francesi alla Corte di Napoli [1], l'ipotesi della conoscenza della traduzione italiana diventa molto più probabile dell'altra. Si può concludere affermando che il Boccaccio tenne presente, nei limiti segnati dai confronti riportati, il *Roman de Troie* e, con molta probabilità, la traduzione italiana che ne fece Binduccio dello Scelto [2].

Messo in chiaro questo lato esteriore della questione delle fonti, dobbiamo ora determinare i limiti entro i quali si può veramente dire che l'episodio del *Roman de Troie* sia la fonte del *Filostrato*. Giovà a questo riguardo rendersi conto dello scopo principale che si proposero i due poeti nel raccontare questa storia amorosa. L'episodio, così come si trova nel *Roman de Troie*, ha tutti i requisiti di una novelletta amena inserita nel lunghissimo poema per distrarre e divertire i lettori o gli uditori da una monotona serie di battaglie e di tregue; ossia è uno degli intermezzi che sono sparsi per tutto il poema, sebbene di genere diverso, come la « Visite aux dames » di Enea, Polidamas, Troilus [3], e la sfarzosissima descrizione della « Chambre de Beautés » [4]. Benoît ha voluto raccontarci qualche cosa di dilettevole e di leggero, ed ha conseguito perfettamente il suo scopo. Tutto l'interesse del poeta è concentrato sulla figura di Criseida. Il breve ac-

---

[1] TORRACA, *Giovanni Boccaccio a Napoli*, pp. 106-108.

[2] I confronti non ci permettono di fare affermazioni più sicure; richiamo però l'attenzione sul passo di Binduccio (v. p. 99): « Troilo se ne va dall'altra parte matto e pensoso di grande maniera ». Il Boccaccio dice: « e nel viso fellone.... ». Che il Boccaccio abbia usato questa espressione avendo presente la parola « matto »? Sta di fatto che nel testo francese non c'è una simile espressione. Più importante è forse il notare come la contaminazione di Phileis-Astor in Polinestore può derivare più facilmente dalla redazione in prosa anziché dal poema, dove i due nomi non appartengono al medesimo verso.

[3] Cfr. *R. d. T.*, vv. 11845-933.

[4] Cfr. *Ivi*, vv. 14631-945.

Digitized by Google

cenno alla relazione che questa ha avuto con Troiolo, rende più interessante questo tipo femminile e giustifica la scaltrezza e l'abilità che adopera verso Diomede. Benoît ha voluto farci perciò la storia degli amori di Criseida e di Diomede, non già quelli di Troiolo e Criseida. Quello che nel Boccaccio è il motivo centrale, potremmo dire unico, del suo poema – la separazione dei due amanti – nel *Roman de Troie* non è e non poteva essere che l'antefatto. Abbiamo detto che questo motivo potremmo dirlo unico, perché la felicità che precede il distacco non fa che potenziare l'infelicità dell'abbandono. Si può dire che il *Filostrato* finisce dove comincia l'episodio del *Roman de Troie*. Il Boccaccio poté servirsi, come infatti si servì, del *Roman de Troie*, per la parte esterna a ciò che costituisce il vero nucleo del suo poema. Se si osservano infatti attentamente i confronti fatti, si può accertare che la maggior parte dei passi del *Roman de Troie* che possono avere veramente un valore di fonti per il *Filostrato*, si riferiscono appunto alla relazione fra Criseida e Diomede e ad altre cose di carattere sempre esteriore.

Chi vuole trovare la vera fonte del *Filostrato* legga e mediti sulla lettera dedicatoria che racchiude il motivo fondamentale del *Filostrato*: un felice passato che rende più doloroso un infelice presente. È la storia di Giovanni e di Maria d'Aquino che ha creato la storia di Troiolo e di Criseida, perché prima esisteva tutt'al più una storia amorosa di Diomede e Criseida, e così profondamente diversa! E chi ha voluto rilevare una pretesa fretta del Boccaccio, per il fatto che non ci ha dato un esteso racconto della relazione di Diomede e Criseida, non ha colto il vero spirito del *Filostrato* [1].

[1] Il Savj-Lopez (*art. cit.*, p. 469) per la genesi di Pandaro, pensa ad una derivazione diretta dal Governale del *Tristano ed Isotta*. Egli cita alcuni passi (la visione di Tristano, alla quale Governale dice che non bisogna credere, e le esortazioni di quest'ultimo per fare desistere Tristano dal proposito di voler morire) in confronto con una situazione simile del *Filostrato* (VII, 40). Ma noi questa situazione la troviamo nel *Filocolo* e quindi non vediamo il bisogno di ricorrere al *Tristano ed Isotta*.

Digitized by Google

IV.

LA ELABORAZIONE ARTISTICA.

TROIOLO.

La parte di Troiolo innamorato, fino alla notte in cui va a trovare la donna amata, non suscita in noi un grande interesse. Proviamo piuttosto un senso di disagio per questo innamorato che non sa fare altro che piangere e rammaricarsi, senza che gli riesca di far consapevole Criseida del suo amore. Con grande finezza di acume psicologico sono rappresentati i primi effetti dell'innamoramento: il desiderio della solitudine, l'immagine viva dei perfetti lineamenti della donna amata, il lucido ricordo di ogni suo più piccolo movimento, la speranza di poterle riuscire gradito, l'angoscioso timore di essere rifiutato. Ma questa situazione è prolungata fino a esaurirne tutta la profonda intensità, e Troiolo fin da principio dimostra quell'abito del raziocinio che spesso lo rende astratto. Finché non viene Pandaro, Troiolo rimane passivo rispetto al suo amore, perché nulla fa che possa richiamare l'attenzione di Criseida. Alle insistenze dell'amico perché riveli il nome della donna amata, il giovane innamorato, prima di pronunciare il nome di Criseida, filosofeggia sulla fatale necessità per cui l'uomo non può amare « fuor che colei cui l'appetito elegge », e ricorda all'amico come suole accadere che i fratelli amino le sorelle e le figliuole i padri e le matrigne i figliastri. Pandaro, dopo molte insistenze sulla cugina, persuade questa a corrispondergli; ma la sola platonica corrispondenza non basta più a Troiolo che non può frenare il « cupido appetito ». Anche in queste condizioni Troiolo non fa un passo avanti di sua propria iniziativa. È Pandaro che lo consiglia a scrivere una lettera a Criseida per pregarla di essere più benevola e di porre in pace le sue pene. Troiolo che non ha saputo fare nulla finora per il suo amore all'infuori del pianto e dei sospiri, scrive una lettera molto espressiva in cui tutto risponde al suo intimo scopo. I desideri sono espressi in una

Digitized by Google

forma misurata, nella quale però si sente la fiamma abilmente contenuta. Il linguaggio è velato ma malizioso, tutto comprensibile ma per nulla evidente. Alla fine Pandaro può annunziare all'amico che Criseida è disposta a riceverlo in casa. Nella pienezza della sua gioia Troiolo, in ricompensa, offre al piacere dell'amico la sorella Polissena o la cognata Elena. È un'offerta che serve a mettere in miglior luce Pandaro; l'amicizia del quale per Troiolo è corrisposta da questo con pari sincerità e disinteresse, tanto che sente il bisogno di dichiararsi pronto a fare per lui l'identico servizio con la propria sorella. Troiolo non rimane punto intaccato moralmente da questa offerta, fatta in un momento in cui nulla per lui esiste all'infuori della sua gioia e della sua gratitudine. Nel primo convegno, alla presenza della donna amata, il felice amante si trasfigura dinanzi ai nostri occhi; rivolge a lei parole che scorrono soavemente, piene di sentimento e di delicatezza:

. . . . . « Donna bella,
Sola speranza e ben della mia mente,
Sempre davanti m'è stata la stella
Del tuo bel viso splendido e lucente;
E stata m'è più cara particella
Questa che il mio palagio certamente;
E dimandar perdono a ciò non tocca »;
Poi l'abbracciò e baciaronsi in bocca [1].

Il Boccaccio ci descrive quella felicissima notte con evidente compiacimento, ma con rapidi tocchi che rivelano l'innata sobrietà dell'artista. A quel convegno altri ne succedono. Troiolo vive felice, ed effonde tutta la sua anima riboccante d'amore e di gioia elevando un inno vibrante di letizia e di gratitudine alla dea dell'amore, alla natura che gli sorride, ai sospiri e ai dolori patiti per la sua donna. Il carattere di Troiolo, vago, indeciso, spesso astratto nelle situazioni che precedono il primo convegno, si trasforma e balza vivo alla nostra immaginazione non appena si trova dinanzi a Criseida. Ella ne informa sempre ogni pensiero ed ogni atto.

[1] *Filostrato*, III, 29.

Digitized by Google

Ma la fortuna volta le spalle aï due amanti; Criseida è richiesta dai Greci in cambio di Antenore, e Priamo acconsente. Tanto nel *Roman de Troie*, quanto nell'*Historia* di Guido, la donna viene richiesta, e Priamo la concede senza nessun compenso, poiché lo scambio avviene fra Antenore e Thoas. Il Boccaccio ha qui modificato con un finissimo senso d'arte. Egli ha voluto creare una situazione in cui la volontà di Troiolo, per impedire la partenza di Criseida, deve urtare contro ostacoli insormontabili. La liberale concessione di Priamo avrebbe potuto facilmente essere rimossa dall'ardente innamorato, mentre invece il cambio di una donna con un valente guerriero come Antenore costituisce un grande vantaggio per la Patria, e qualsiasi parola o azione dell'amante per impedire la partenza di Criseida sarebbe un delitto verso la Patria. Le accorate parole che Troiolo rivolge all'amante nella prima disperazione, imprimono al personaggio le caratteristiche fondamentali della sua tragedia. Si chiude essa in questi pochi versi in cui traspare un presentimento fatale:

> Aimè, Amor, signor dolce e piacente,
> Il qual sai ciò che nell'anima giace,
> Come farà la mia vita dolente
> S'io perdo questo ben, questa mia pace? [1]
>
> Io piangerò, e sempre doloroso
> Starò dove ch'io sia, mentre la vita
> Mi durerà 'n questo corpo angoscioso [2].

Peccato che questa tragica intensità passionale sia diluita in seguito dall'abito raziocinante di Troiolo; il quale, in questo punto, risente troppo del difetto principale del carattere di Florio, che troppo ragiona anche quando è minacciato dalla morte.

L'ultimo incontro dei due amanti che sanno di doversi separare è la situazione più delicata di tutto il poema. Il

[1] *Filostrato*, IV, 33 1-4.
[2] *Ivi*, IV, 34 1-3.

Digitized by Google

Boccaccio riesce con l'arte sua grande a fermare la bella rappresentazione:

> Criseida, quando ora e tempo fue,
> Com'era usata, con un torchio acceso,
> Sen venne a lui e nelle braccia sue
> Il ricevette, ed esso lei compreso
> Da grave doglia, e mutoli amendue
> Nasconder non potero il core offeso,
> Ma abbracciati, senza farsi motto,
> Incominciaro un gran pianto e dirotto.
>
> E forte insieme amendue si stringieno,
> Di lacrime bagnati tutti quanti,
> E volendo parlarsi non potieno,
> Sì gl'impedivan gli angosciosi pianti
> E' singhiozzi e' sospiri, e nondimeno
> Si baciavan talvolta, e le cascanti
> Lacrime si bevean, senza aver cura
> Ch'amare fosser oltre lor natura [1].

I due amanti non parlano. Nel loro abbraccio c'è la comunione di uno stesso spasimo che li avvince e li rivela l'uno all'altro, che fa sentire il cuore dell'uno palpitare sul cuore dell'altro febbrilmente. Le loro anime si fondono come si fondono le loro lacrime che essi bevono insieme.

Criseida promette di ritornare in Troia fra dieci giorni; ma Troiolo non sa rassegnarsi alla separazione e, pur sapendo che nessun rimedio c'è per impedirla, prega e scongiura perché si trovi il modo di non partire. Troiolo non è un uomo da prendere risoluzioni da sé; ha una volontà debolissima; quando propone a Criseida la fuga, sentiamo che non c'è una volontà ma un lamento. Il suo stato d'animo è caratterizzato, in questa situazione, da un continuo ondeggiamento del sentimento e della volontà, che si riflette in quel suo volere e disvolere: nel rimaner contento della promessa del ritorno e nella pietosa insistenza per non far partire la sua donna.

Il giorno dopo viene Diomede per prendere Criseida. Troiolo l'accompagna per un tratto di strada, poi, al mo-

[1] *Filostrato*, IV, 114, 115.

Digitized by Google

mento di separarsi, ha appena la forza di sussurrarle all'orecchio:

. . . . . torna, non mi far morire [1].

Durante l'attesa Troiolo è inquieto. Da un luogo passa all'altro, credendo di trovare un po' di sollievo alle sue pene. Passa sotto le finestre dell'amata, e rivede i luoghi che gli richiamano tanti dolci ricordi. In questa situazione sentimentale di Troiolo, il Boccaccio ha trasfuso tutta la sua anima, i suoi ricordi, le sue speranze. Il poeta si eleva alle purissime altezze della grande lirica:

Quivi rider la vidi lietamente,
Quivi la vidi verso me guardando;
Quivi mi salutò benignamente,
Quivi far festa e quivi star pensosa,
Quivi la vidi ai miei sospir pietosa.

Colà si stava, quand'ella mi prese
Con gli occhi belli e vaghi con amore;
Colà si stava, quand'ella m'accese
Con un sospir di maggior fuoco il core;
Colà si stava, quando condiscese
Al mio piacere il donnesco valore;
Colà la vidi altiera, e là umile
Mi si mostrò la mia donna gentile [2].

Venuto finalmente il giorno aspettato per il ritorno di Criseida, Troiolo e Pandaro si recano fuori le porte di Troia ad aspettare. Aspettano invano fino alla sera. Troiolo giustifica il ritardo: egli non pensa, non deve pensare alla possibilità che Criseida non debba venire. Egli crea tutte le giustificazioni per l'orrore di questa possibilità, che noi tuttavia sentiamo presente in lui nel momento stesso in cui parla per giustificare il ritardo. Nelle sue giustificazioni si sente uno sforzo continuo e doloroso che egli fa per imporle a se stesso.

---

[1] *Filostrato*, V, 12 8.

[2] *Ivi*, V, 54 4-8, 55. È in questa situazione che il Boccaccio fa cantare a Troiolo la canzone di Cino da Pistoia: « La dolce vista e 'l bel guardo soave.... » (cfr. VOLPI, in « Bull. storico Pistoiese », I, 1899, fasc. 3°).

Digitized by Google

Aspetta invano tutta la notte, e la speranza del giovane trova ancora un filo a cui aggrapparsi nell'arido computo dei giorni: Criseida gli disse che starebbe dieci giorni « e poscia in Troia se ne tornerebbe »; quindi è stato stolto ad aspettarla il decimo giorno dalla sua partenza. Troiolo sofistica con una lucidità di mente che nelle grandi commozioni rasenta la follia. Passano i giorni, ma Criseida non viene. Troiolo è roso dalla malinconia che lo fa deperire continuamente. In sogno gli appare un cinghiale che trae col grifo il core di Criseida. Quando si sveglia, pensa che l'insegna di Diomede è appunto il cinghiale: Diomede dunque ha il core di Criseida. Quanto progresso dai sogni di Florio! Criseida era ritornata dal padre presso i Greci, accompagnata da Diomede. È il sospetto oscuro, indeterminato, della subcoscienza che s'illumina col sogno. Nell'accesso del dolore Troiolo tenta di uccidersi, ma è trattenuto da Pandaro che lo distoglie parlandogli della vanità dei sogni, e lo persuade ad assicurarsi delle intenzioni di Criseida per lettera. Sono ventiquattro ottave che si leggono d'un fiato. Nessuna rampogna verso la donna amata, ma accenti di umile mestizia per il mancato ritorno. La sua vita durante l'assenza di lei è descritta con tocchi mirabili che parlano all'anima:

Sol quella parte del ciel mi diletta
Sotto la quale or credo che dimori;
Quella riguardo e dico: quella vede
Ora colei da cui spero mercede.

Io guardo i monti che d'intorno stanno
Al luogo che da me ti tien nascosa,
E sospirando dico: coloro hanno,
Senza sentirla, la vista amorosa
Degli occhi vaghi, per la quale affanno,
Lontan da essi, in vita assai noiosa.
Or foss'io un di loro, o sopra un d'essi
Or dimorassi io, sì ch'io la vedessi!

Io guardo l'onde discendenti al mare,
Al qual tu ora dimori vicina,
E dico: quelle, dopo alquanto andare,
Quivi verranno dove la divina

Digitized by Google

Luce degli occhi miei n'è gita a stare,
E da lei fien vedute: oimè tapina
La vita mia! Perché 'n loco di quelle
Andar non poss'io siccome fann'elle [1]?

È un'effusione lirica piena di sfumature e di grazia. Il Boccaccio in queste ottave ha trasfuso tutta la sua triste malinconia. La lettera di Troiolo a Criseida non è che la lettera dedicatoria a Fiammetta: « Io affermo solo una essere quella parte che alquanto la loro [degli occhi] tristizia mitiga, riguardando quelle contrade, quelle montagne, quella parte del cielo, fra le quali e sotto la quale porto ferma opinione che voi siate.... ». Il poeta sente così vivamente dentro di sé la situazione di Troiolo, che introduce nella lettera di lui alcuni particolari topografici inesistenti fra Troia e il campo dei Greci, ma esistenti tra Napoli e il Sannio. Tra la città di Troia e il campo dei Greci non poteva esserci neppure l'ombra di un monte. Invece da Napoli si vede « quasi antemurale del Golfo partenopeo, l'accidentata e bellissima catena secondaria della Campania », la catena del Terminio, dietro la quale sta il Sannio [2].

Nelle ultime ottave di questa lettera c'è un'insistenza pietosa e accorata: una preghiera umile, ma calda di passione e di ricordi:

Che di me ti ricordi e che tu torni;
E se per avventura sei impedita,
Mi scrivi chi dopo li dieci giorni
T'ha ritenuta di qui far reddita.
Deh, non sia grave ai tuoi parlari adorni!
In questo almen contenta la mia vita,
E 'n dirmi se io deggio ancora spene
In te avere omai, dolce mio bene [3].

La risposta si fa molto aspettare, e Troiolo comincia a perdere ogni speranza. Indebolito nell'anima e nel corpo, se ne sta disteso sul suo letto col pensiero fisso alla sua Criseida.

---

[1] *Filostrato*, VII, 63 5-8, 64, 65.
[2] TORRACA, *G. B. a Napoli*, p. 176.
[3] *Filostrato*, VII, 72.

Digitized by Google

Con molto ritardo Criseida risponde, adducendo false scuse alla sua mancata promessa. Ma il riconoscimento da parte di Troiolo di un fermaglio che vede in un vestimento ornato, strappato da Deifobo a Diomede, fermaglio che egli aveva regalato a Criseida, fa perdere completamente ogni speranza e rivela chiaramente il tradimento della sua donna. L'amore diventa odio e disprezzo. Egli ha sofferto tanto, ha lacrimato tanto per una donna indegna.

Il desiderio di vendicarsi della donna spergiura gli fa riacquistare le perdute forze, ed esce al campo in cerca del nuovo amante di Criseida, col quale però non riesce mai ad ingaggiarsi seriamente. La sua ira è fatale ai greci per molti giorni, finché:

> . . . . . dopo lungo stallo,
> Avendone già morti più di mille,
> Miseramente un dì l'uccise Achille [1].

Troiolo acquista una vera personalità d'arte nel dolore, nel rimpianto, nelle vane speranze. Le esperienze psicologiche del Boccaccio sono trasfuse in lui; sono concretate in una figura ricca di determinazioni e di sfumature. Nell'espressione di questo dolore le ripetizioni, le esagerazioni e la monotonia rispondono alle condizioni dolorose di Troiolo, e traducono la permanenza sua in uno stato incerto fra la delusione e l'illusione, fra la disperazione e la speranza. L'autore ha voluto rappresentarcelo in tutta la sua estensione e in tutta la sua intensità. La lunga insistenza su uno stato oscillante tra due poli sentimentali contrari apporta inevitabilmente con sé il pericolo della monotonia. Il Boccaccio non ha saputo evitarlo del tutto. Bisogna tuttavia riconoscere che non c'incorre spesso, e che ha saputo creare versi frementi di passione, profumati di soavi delicatezze, irrorati d'angoscioso pianto. Troiolo rimane la vittima di un grande ed ingenuo amore a cui ha dato tutto se stesso, ma che non è compreso nella sua vera essenza ideale da Criseida. Tale è la caratteri-

[1] *Filostrato*, VIII, 27 6-8.

Digitized by Google

stica fondamentale di questo personaggio. Vi è impressa l'esperienza personale del Boccaccio, che dolorosamente era cosciente di non essere stato compreso da Maria d'Aquino. La vita di Troiolo è nell'amore e per l'amore. L'amore lo fa diventare prode, valoroso, generoso nei tempi felici. L'amore gli riempie l'anima di una gioia, di una tenerezza, di una commozione che egli sente il bisogno di comunicare e di espandere attorno a sè. L'amore lo fa soffrire e gioire. Ed alla fine, stremato di forze, avvilito, col cuore sanguinante di una ferita insanabile, è sempre dall'amore, nella forma dell'odio e del disprezzo, rianimato con l'ultimo, potentissimo alito vivificatore di una vita di cui egli non sa più che fare. L'amore lo trascina, ardito e furibondo, nel campo nemico, coll'occhio inquieto che cerca il rivale. Amante sfortunato anche nelle ultime ore della sua tragedia, non avendogli consentito la fortuna di uccidere Diomede o di essere da lui ucciso, Troiolo finisce la vita miseramente per mano di Achille. Sembra un ghigno del fato alle sue pene, alla sua costanza, alla sua fedeltà!

CRISEIDA.

Da un vago accenno del *Roman de Troie* in cui Priamo dice ai Greci che

> « Se por ço non que la pucele
> Est franche e proz e sage e bele,
> Por lui (*Calcas*) fust arse e desmembree [1] »

il Boccaccio crea una scenetta pietosa, in cui Criseida, lasciata sola dal padre traditore, si getta ai piedi di Ettore, perché la folla, adirata per il tradimento di Calcante, desista dal proposito di incendiare la casa e di maltrattarla. La scena ha lo scopo di rappresentarci il fascino della bellezza di Criseida, che commuove Ettore ed è incoraggiata con affettuose parole. Vedova, senza figli, Criseida si manteneva onestissima,

[1] *R. d. T.*, vv. 13111-13.

Digitized by Google

accorta, savia e costumata. Perché mai il Boccaccio ha voluto fare di Criseida una vedova? Nel *Filocolo* il Boccaccio, per bocca di Fiammetta, manifesta una sua opinione sulla seguente questione: « di cui piuttosto un giovane, per più felicemente il suo disio ad effetto conducere, si dee innamorare: di queste tre, o di pulcella, o di maritata, o di vedova ». Fiammetta dice che veramente sarebbe da preferire la maritata; ma poiché « lecito non è l'altrui cose con ingiusta cagione desiderare », tra la pulcella e la vedova bisognava preferire quest'ultima, « perocché le pulcelle rozze e grosse a tal mestiere non senza molto affanno si recano abili ai desideri dell'uomo, quello che nelle vedove non bisogna [1] ». Il Boccaccio dichiara nella lettera dedicatoria che per molte cose in Criseida si raffigura Fiammetta, e quindi ha cercato una via di mezzo per non discostarsi troppo né dal *Roman de Troie* in cui Criseida è « pucele », né da Maria d'Aquino che era maritata.

Il giorno della festa a Pallade si reca anche lei nel tempio in « bruna vesta »,

> Stando del tempio assai presso alla porta
> Negli atti altera, piacente ed accorta [2].

Grande di statura, col viso adorno di bellezza celestiale, con una mirabile armonia di proporzione in tutte le membra e nei lineamenti, con una donnesca alterezza nei suoi sembianti, con un fare alquanto sdegnosetto per la noia che sentiva della calca, Criseida affascina Troiolo inconsapevolmente. Un giorno riceve la visita del cugino Pandaro. Il principio del colloquio spira un'aria familiare e confidenziale, ma subito Pandaro cerca di venire al suo argomento. Criseida confessa sinceramente di non essersi accorta di nessun corteggiatore; ma comincia ad esser punta da una civettuola curiosità di sapere chi sia questo suo spasimante. Pandaro risponde facendo un

[1] *Filocolo*, vol. II, p. 82 (questione nona).
[2] *Filostrato*, I, 19 7-8.

Digitized by Google

magnifico elogio del giovane innamorato, non mancando di esortare la cugina a non lasciarsi sfuggire l'occasione. Criseida si turba; essa intuisce subito dalle parole del cugino che la proposta è per un amore colpevole. Ma non sa ancora chi sia l'innamorato, ed insiste perché Pandaro le dica il nome. Al sentir pronunziare il nome del figlio del Re di Troia, diventa rossa dalla vergogna e a stento trattiene le lacrime. Criseida si sente ferita nel suo intimo orgoglio di donna onesta. Essa si è conservata fedele alla memoria del suo sposo e risponde al cugino con fermezza e dignità. Ma Pandaro è uno spirito molto pratico della psicologia femminile e sa toccare tasti molto sensibili per le donne:

> Non perder tempo, pensa che vecchiezza
> O morte torrà via la tua bellezza [1].

Le magiche parole fanno il loro effetto sull'animo della bella vedova, che ha paura del tempo, della vecchiezza, di non poter provare mai più le gioie dell'amore, e si ricrede, cede terreno e fa mille domande sull'amore di Troiolo. Pandaro racconta in modo suggestivo il modo come s'accorse dell'amore di Troiolo, e Criseida in fine è conquistata, e assicura il cugino che corrisponderà a questo amore. Di quale natura sia l'amore di Criseida per Troiolo si comprende facilmente. Il suo carattere si è già rivelato dinanzi a Pandaro, che riesce a smuovere l'ostacolo della sua onestà, non già parlandole delle pene di Troiolo, della sua bellezza, delle sue doti, della sua saggezza, cose a cui la donna rimane indifferente, ma accennandole l'inevitabile sfiorire della sua bellezza. Criseida si darà per sé, non per Troiolo. Quando rimane sola, ella non pensa a Troiolo: pensa che godrà con un bel giovane, e a tal pensiero si svegliano in lei tutta la sensualità e tutta la scaltrezza raffinata della vedova. Criseida non si dà subito, quantunque abbia già deciso nel suo animo di concedere le sue

[1] *Filostrato*, II, 54 7-8.

Digitized by Google

bellezze al giovane Troiolo, e sfugge continuamente ad un impegno decisivo e trova gusto a prendersi giuoco di Pandaro e Troiolo. La lettera che scrive in risposta a quella di Troiolo è un capolavoro di scaltrezza femminile, non per quello che vi è espresso chiaramente, ma per quello che si lascia sottinteso.

Quando Pandaro ritorna da lei per indurla all'ultimo passo, Criseida resiste apparentemente dinanzi al cugino, e afferma recisamente di non voler sacrificare a Troiolo la « corona dell'onestà » sua, e che continuerà ad amarlo come « fratello ». Ma Pandaro incalza, e allora essa si arrende a discrezione come un nemico vinto dalla forza dell'avversario. In realtà farà il suo proprio volere, perché la cosa è in piacere a lei più che a Pandaro.

Il dolore di Criseida per la separazione che dovrà avvenire è contenuto in limiti modesti, ed ha un carattere un po' esteriore che si rivela anche dalle percosse al bianco petto e dallo strappo dei biondi crini. Certo si era affezionata a Troiolo; e le dispiace che, sul più bello della loro relazione, ogni cosa debba essere troncata. La commozione di Criseida nell'ultimo abboccamento con l'amante è veramente sentita, ma la calma rientra subito nel suo spirito. Esamina a sangue freddo la situazione per trarne il partito migliore. Dice a Troiolo che, poiché è necessità determinata dalla volontà del re che ella debba andare presso i Greci, se ne andrà, quantunque a malincuore; però alla fine della guerra che crede prossima, ritornerà in Troia, e così il loro amore potrà continuare. Nel caso poi che la pace non si faccia così presto, durante le tregue ella potrà venire a Troia liberamente. Ma Troiolo non rimane contento di queste parole e propone la fuga. Criseida con pacatezza e argomenti meditati gli fa un bel ragionamento per dimostrargli come sarebbe pericolosa una fuga per il decoro del figlio del re di Troia: egli lascerebbe in tempi così tristi la città in pericolo per seguire una femmina; il suo onore rimarrebbe macchiato e non si potrebbe redimere più, qualunque cosa facesse, anche se stesse in vita centomila anni;

Digitized by Google

grave infine il danno che ne deriverebbe per la mancata fede verso i Greci. Aggiunge poi:

> Il nostro amor che cotanto ti piace
> È perché ti convien furtivamente
> E di rado venire a questa pace;
> Ma se tu m'averai liberamente,
> Tosto si spegnerà l'ardente face,
> Che or t'accende e me similemente;
> Per che se 'l nostro amor vogliam che duri,
> Com' or facciam, convien sempre si furi [1].

È la donna di consumata esperienza in tutte le arti femminili che parla ad un povero ingenuo che rimane persuaso da quelle parole e s'accontenta della promessa del ritorno fra dieci giorni. Senza dubbio Criseida è sincera nella promessa, ma calcolatrice nel suo ragionamento, per l'orrore dell'avventura piena di tante incognite che sarebbe la fuga.

Il giorno dopo, dinanzi a Diomede, ha un fare sdegnoso ed altero ed è ella stessa che accelera la partenza per sottrarsi agli sguardi della gente. Inutilmente però cercheremmo la commozione in Criseida. Essa è sdegnata, ma il suo cuore non soffre: non sanguina come quello di Troiolo. Le parole che rivolge a Diomede per dirgli che già si son mostrati assai alla gente, che ormai può sperare salute se guarda al cambio che Diomede ha fatto rendendo un temuto cavaliere per una femmina, sono pronunciate con un tono da regina offesa.

Al campo dei Greci, nella solitudine desolante, sente il distacco da Troiolo, ed è occupata da una grande mestizia e da una nostalgia che la rode e la consuma e la mantiene sempre ferma nel proposito di mantenere la promessa del ritorno, a costo di qualunque cosa. Ma Diomede, preso dalla sua bellezza fin da quando la vide, comincia a farle una corte assidua, a cui ella non si mostra del tutto insensibile. Durante una visita che le fa, dopo un lungo discorso, si offre a lei come servitore. Ancora è troppo vivo in lei il ricordo di

[1] *Filostrato*, IV, 153.

Digitized by Google

Troiolo; tuttavia la sua risposta è ambigua, e Diomede ha tutte le ragioni di sperare una resa a breve scadenza. È la femmina che prende il sopravvento ed è l'astuzia femminile che ritorna dinanzi al maschio:

> Il tempo è reo e voi siete nell'armi;
> Lascia venir la vittoria ch'aspetti;
> Allor saprò io molto me' che farmi;
> Forse mi piaceranno più i diletti
> Ch'ora non fanno, e potrai riparlarmi;
> E per ventura più cari i tuoi detti
> Mi fieno ch'or non son: l'uom dee guardare
> Tempo e stagion, quand'altrui vuol pigliare [1].

A pensare al grande amore di Troiolo, queste grette parole producono in noi un senso di disgusto e di disprezzo per la donna che le pronunzia. Eppure è lo stile di Criseida. Il Boccaccio è coerentissimo al tipo che ha voluto rappresentarci. Criseida è sopra tutto una donna calcolatrice ed immune dalle fantasie amorose; ha goduto con Troiolo, godrà con Diomede. Il sentimento di simpatia verso l'uomo è per lei una conseguenza del diletto sensuale. In questo modo deve essere inteso il suo amore per Troiolo, che ama lei in maniera tanto diversa. La tragedia di Troiolo è insita in questa diversa natura del loro amore. Tra l'uno e l'altra c'è un'incomprensione reciproca fatale. Criseida non è malvagia. Quando si dà a Diomede, non lo fa con l'intenzione e con la coscienza di fare un gran male a Troiolo: così ella concepisce l'amore e così pensa che lo concepiscano gli altri. È stato detto che la rappresentazione della figura di Criseida costituisce la parte fresca, più moderna, più efficace del poema, e che Criseida, a differenza di Troiolo e di Pandaro che risentono dei tipi convenzionali, « è invece la donna come ci appare nella realtà quotidiana, dipinta con atteggiamenti che non ci richiamano alla mente il passato, ma appartengono all'arte migliore e più semplice di ogni età » [2].

---

[1] *Filostrato*, VI, 31.

[2] Savj-Lopez, *art. cit.*, p. 475.

Digitized by Google

Si è esagerato in questo giudizio, perché si è considerata la figura di Criseida al di fuori di quelle determinazioni concrete che costituiscono la sua vera personalità nella trama del poemetto, per giudicarla semplicemente come la protagonista di una delle tante novelle del *Decameron*. No: Criseida deve essere esaminata nel *Filostrato* e nel suo ambiente tragico. Il nome di Criseida deve accompagnare Troiolo fino al momento della morte, e tutti i suoi atteggiamenti vanno giudicati in rapporto a Troiolo. È un'astrazione giudicare come la parte più fresca e più efficace del poema il « desiderio di godersi il rapido sfiorire di giovinezza onde fu spinta Criseida ad amare » [1], perché il giudizio si fonda su una nota sentimentale del poema che ha la sua ragion d'essere in quanto costituisce una causa del dissidio intimo tra la natura dell'amore di Troiolo e quella dell'amore di Criseida.

La parte più efficace e più viva del poema rimane sempre quella che volle il poeta, ed è la tragedia amorosa del protagonista, alla cui luce bisogna sottoporre tutti i personaggi e tutte le situazioni.

PANDARO.

I molti giudizi che si sono dati su Pandaro hanno un difetto comune. Si mettono cioè in rilievo soltanto alcuni lati della complessa figura di questo personaggio e su questi si fonda la valutazione estetica. Così hanno potuto avere ragione il Körting e il Landau, che l'hanno definito come il tipo di tutti i mezzani, ed il Savj-Lopez che, per l'idee del tempo sull'amore, attribuisce al Boccaccio l'intenzione di rappresentare il mezzano, « sotto le spoglie non mentite di un eroe » [2]. In realtà alla figura di Pandaro il Boccaccio ha impresso un dualismo da cui derivano, a discapito dell'arte, tutte le ombre che non è difficile notare, e cioè, un grande scetticismo sovrapposto ad un elevatissimo sentimento di amicizia e ad una pseudo-coscienza morale. Un certo disagio circa la condotta di

[1] Savj-Lopez, *art. cit.*, p. 475, cfr. 471 sg.
[2] Savj-Lopez, *art. cit.*, p. 471.

Digitized by Google

Pandaro dimostra lo stesso poeta quando vorrebbe giustificarlo. Basterà un esempio. Ottenuto il consenso di Criseida per un prossimo convegno, Pandaro si reca da Troiolo a cui dà la confortante notizia, e poi aggiunge:

Io son per te divenuto mezzano,
Per te gittato ho 'n terra il mio onore,
Per te ho io corrotto il petto sano
Di mia sorella e posto l'ho nel core
Il tuo amor; né passerà lontano
Tempo, che 'l vederai con piú dolzore
Che porger non ti può la mia favella,
Quando in braccio averai Criseida bella.

Ma come Iddio che tutto quanto vede,
E tu che 'l sai, a ciò non m'ha condotto
Di premio speranza, ma sol fede
Che come amico porto a te, indotto
M'à ad oprar che tu trovi mercede;
. . . . . .
Né fuor che tempo manca a tale effetto,
Il qual come l'avrà, nelle sue braccia
Ti metterò a prenderne diletto [1].

Il Boccaccio ha intuito male questo suo personaggio, non per quello che gli fa fare, ma per quello che gli fa dire come giustificazione al suo operato. Fuori da tale situazione Pandaro è una figura viva e in alcuni tratti riuscitissima. Nei colloqui con la cugina si dimostra conoscitore perfetto della psicologia femminile e dotato d'astuzia ed abilità consumate. Comincia a rendere più sensibile e però meno resistente l'animo della cugina elogiando la sua bellezza. Saggia poi il terreno con parole vaghe:

A siffatto uom ho sentito che piace
Oltre misura sí che se ne sface [2].

Vellica in modo così suggestivo la curiosità di Criseida che ella non si può trattenere dal domandare chi sia questo uomo che arde per lei. Pandaro non lo nomina, ma lo descrive mettendo in luce la sua bellezza e le sue doti, ed esorta

[1] *Filostrato*, III, 6, 7 1-5, 10 1-3.
[2] *Ivi*, II, 37 7-8.

Digitized by Google

Criseida a darsi a questo amore. Alla sfuriata di Criseida, che non è poi molto crudele, Pandaro si accorge di aver fatto un passo falso rivelando il nome, e tenta di rimediare con mezzi più sicuri; e seriamente dice a Criseida:

. . . . . Io t'ho, Criseida, lodato
Quel ch'io farei a mia carnal sorella,
O a mia figlia, o moglie s'io l'avessi,
Se i miei piacer da Dio mi sian concessi [1].

Forse si è esagerato nell'interpretazione di questi versi, che vengono citati come prova della degenerazione morale di Pandaro. Essi non debbono essere considerati isolatamente e fuori del tutto dall'atmosfera psicologica in cui sono pronunziati. Pandaro deve raggiungere uno scopo che un momento prima ha visto quasi sfuggirsi, e non bada più ai mezzi; ha fiducia che quelle parole possono avere un grande ascendente sul cuore di Criseida, e le dice, senza pensarci due volte. Rientrano in altri termini nelle prove dell'abilità di Pandaro come conoscitore profondo dell'animo femminile, e non hanno che fare con la sua intima degenerazione morale. Ma egli serba per la fine un colpo decisivo di sicuro effetto:

Non perder tempo, pensa che vecchiezza
O morte torrà via la tua bellezza [2].

L'effetto non manca. Criseida cede e domanda particolari sul modo con cui egli si è accorto dell'amore di Troiolo. Pandaro crea di sana pianta una scena sentimentale che conquista definitivamente la bella vedova. Non è vero nulla di tutto quello che dice, ma che importa? L'interessante è che ci creda Criseida; la quale ci crede e si commuove. È l'espressione più fine e più delicata che gli suggerisca la sua astuzia; e in questo particolare atteggiamento il Boccaccio raggiunge, nella creazione del suo tipo, una pienezza d'arte degna dell'autore del *Decameron*. Al poeta sentimentale ha preso la mano, in

[1] *Filostrato*, II, 52 5-8.
[2] *Ivi*, II, 54 7-8.

Digitized by Google

questa scena, il descrittore dalla fantasia serena, piena di luci che riempiono d'incanti l'ambiente che crea. Il Boccaccio rende l'atmosfera attorno a Criseida, che pende dalle labbra di Pandaro, satura di delicatezze indefinibili che preparano l'anima ad accogliere l'amore.

Da questo punto fin quasi alla fine del poemetto la figura di Pandaro diventa via via più scialba, riducendosi ad una modesta figura di confidente. Dopo la partenza di Criseida cerca di consolare, come può, l'amico desolato, che al decimo giorno attende invano con lui il ritorno promesso. Impedisce la morte che il tradito amante si voleva dare, e pronunzia parole piene di grande affetto e dignità:

> Andremo dunque contro ai Greci armati,
> Quando morir vorrai insiememente;
> Quivi, siccome giovani pregiati,
> Combatterem con loro e virilmente,
> Loro uccidendo, morrem vendicati [1].

Il Boccaccio ha elevato qui il suo Pandaro in un'atmosfera di nobiltà e fierezza di sentimenti che lo trasfigurano. Pandaro si irradia di una luce purissima in cui l'affetto per l'amico e la nobiltà del carattere si fondono in un insieme armonico e coerente che suscita ammirazione e rispetto.

Forse il Boccaccio voleva intenzionalmente riallacciare le caratteristiche di questo suo personaggio con la tradizione dei grandi amici dei romanzi cortesi. Ma egli è spiritualmente lontano dall'ingenuità di quel mondo in cui Galeotto rimane una figura nobilissima, e l'amore si manifesta tra due anime che sanno di non potersi amare liberamente (Lancillotto e Ginevra – Tristano ed Isotta).

DIOMEDE.

È il personaggio che più di tutti gli altri conserva le caratteristiche che ha nel *Roman de Troie*. Accompagna Criseida da Troia al campo dei Greci, e se ne innamora. Egli si era

[1] *Filostrato*, VII, 45 1-5.

Digitized by Google

accorto, quando era andato a Troia per prendere Criseida, che tra lei e Troiolo c'era un'intesa amorosa. Ma non si scoraggia per questo, e dopo quattro giorni si reca a fare una visita a Criseida. Uomo pratico della vita, Diomede le fa un discorso in cui il sentimento non c'entra. Propone, si può dire, a Criseida un affare di convenienza: sarà meglio per lei cercare un amante tra i Greci e non aver più la testa a Troia, la quale un giorno o l'altro finirà con l'essere bruciata con tutti i suoi abitanti. Dopo averle fatto notare le convenienze generali, Diomede passa a parlare di sé; ma il suo stile non cambia. Egli dice in sostanza a Criseida che, se ella ha piacere di scegliersi un amante fra i Greci, c'è lui stesso che è disposto ad amarla. E lo dice così, come se facesse un'ambasciata per un altro, senza calore e senza passione. È il guerriero, il maschio che desidera la donna.

Criseida risponde in modo che egli ha ragione di nutrire delle buone speranze per un termine vicino, e così si parte da lei. Criseida pensa che

> Egli era grande e bel della persona,
> Giovane, fresco e piacevole assai,
> E forte e fier siccome si ragiona,
> E parlante quant'altro greco mai,
> E ad amor la natura avea prona [1].

Criseida ha trovato l'uomo adatto per lei. Tutti e due concepiscono allo stesso modo l'amore; e in questo loro atteggiamento privo di sentimento si oppongono insieme a Troiolo che sogna.

***

La storia amorosa di Troiolo e di Criseida si svolge dentro le mura di Troia assediata dai Greci. Tutto ciò che è estraneo alla storia amorosa, il Boccaccio lo elimina. Rimane così l'ambiente di tregua del *Roman de Troie*, in cui cessa il rumor delle armi e la vita in Troia si svolge tranquillamente. Il

[1] *Filostrato*, VI, 33 1-5.

Digitized by Google

contenuto del *Filostrato* è perfettamente consono al mondo del *Roman de Troie*, in cui la grande epopea omerica è completamente trasformata dallo spirito cortese e cavalleresco del medio-evo; ma il Boccaccio ha immesso in quel mondo, che rimane esterno, la sua esperienza di vita vissuta nella Napoli del trecento. La frequenza nella corte raffinata e licenziosa di Re Roberto contribuì a raggentilire il figlio del mercante fiorentino, ma non lo trasformò in uomo di corte. Il Boccaccio non dominò mai, artisticamente, la vera vita di corte; ne rimase anzi alla soglia contemplando ed ammirando costumi, sfarzo, splendore, senza penetrarvi. L'intimità di quella vita signorile rimase sempre estranea a lui, pure essendole vicino. Le conseguenze di questa mancata compenetrazione si fanno sentire in tutta la produzione del Boccaccio, anche nel *Decameron*. Quando i grandi personaggi di corte non sono più elemento decorativo, ma debbono muoversi, parlare, agire, vengono spesso abbassati fino al livello della mediocrità borghese. Ricordo la scena della novella di Re Pietro in casa dello speziale, a cui assiste anche la regina per far festa alla Lisa. La presenza della regina « venuta con molte donne » dovrebbe costituire un particolare di magnificenza; ma nella modesta casa dello speziale tutto si è rimpicciolito e « Madama la Reina » ci fa l'impressione della moglie di un mercante. Il Boccaccio trasfuse il suo vivo ideale del perfetto gentiluomo nella figura di Messer Torello, ma nessuno dirà che Messer Torello sia un uomo di corte. La cortesia e la delicatezza di questo uomo sono rappresentate con una armonia mirabile appunto perché l'artista si trovava a suo agio nel descrivere la signorilità di un mercante evoluto. Qua e là nel *Filostrato* si fa sentire la nota borghese popolare, specialmente negli atteggiamenti di Criseida e nella visita che fanno a questa le amiche prima di partire. Nel resto le esperienze napoletane vi sono introdotte con una certa misura: la Chiesa di S. Lorenzo diventa il Tempio di Pallade a Troia, ove i giovani ammirano le belle fanciulle; Troiolo passa in compagnia dell'amico Pandaro sotto le finestre della sua bella;

Digitized by Google

gli appuntamenti tra Criseida e Troiolo avvengono come potevano avvenire nella sensualissima e pettegola Napoli.

Bellissime pagine sono state scritte sul *Filostrato* da molti critici italiani e stranieri, che hanno riconosciuto nel poemetto non dubbi segni della grande arte del Boccaccio. Si è esagerato però nel mettere in rilievo la figura di Criseida a discapito di quella di Troiolo, e nel decantare la parte che riguarda la felicità dei due amanti, per trascurare o giudicare artificiosa la maggior parte del poema in cui si cantano le pene di Troiolo.

Non poca influenza sui giudizi che si sono espressi si deve certamente al De Sanctis, che così scrive a proposito del *Filostrato*: « Sotto vernice antica spunta il mondo interiore del Boccaccio: una mollezza sensuale dell'immaginazione, congiunta con una disposizione al comico e al satirico.... A Beatrice e Laura succede Criseida; all'amore platonico l'amore sensuale; al volo dell'anima verso la sua Patria, il cielo, succede il tripudio del corpo. La reazione è compiuta. A Dante succede il Boccaccio » [1].

Il grande critico giudica il *Filostrato* con uno spirito comprensivo che racchiude tutto il Boccaccio, e specialmente il Boccaccio del *Decameron*. Noi non ci sentiamo di seguirlo. Il *Filostrato* è il prodotto di un particolare stato d'animo del Boccaccio, e noi non possiamo uscire, per un giudizio sintetico, dai limiti di quel dato momento psicologico, se non vogliamo straniarci dal vero spirito che anima il poemetto. Così accadde al Koerting, il quale giudicò Troiolo una figura semicomica, perché tutto ciò che accade a lui « può essere per la persona a cui questo accade altamente doloroso, ma altri saranno difficilmente inclinati a vedere in ciò un destino tragico » [2].

---

[1] *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, 1924, vol. I, p. 245.

[2] Più profondamente degli altri ha visto la figura di Troiolo H. HAUVETTE (*op. cit.*, p. 87): « Troiolo reste ainsi jusqu'au bout, le protagoniste du poème faisant vibrer une à une toutes les cordes de la lyre amoureuse, depuis les accents les plus joyeux et les plus triomphants jusqu'à l'élégie et à la tragédie finale ».

Digitized by Google

Tutta l'essenza del *Filostrato* noi la cogliamo nel contrasto tra due caratteri che hanno un mondo spirituale diverso, nell'urto di due concezioni diverse dell'amore e della vita, che trascina alla tragedia colui che ebbe il torto di aver fede in una ideale e vivissima potenza dell'amore.

L'adattamento è la dote precipua dei pratici della vita, e la condotta di Criseida non è malvagia: è solamente pratica, e quindi più aderente alla realtà quotidiana in cui ella vive e sa vivere. Da questa realtà invece è tanto lontano Troiolo che la sua esistenza diventa incompatibile con essa, e soccombe.

Fra le opere minori del Boccaccio il *Filostrato* è quella che conserva un calore di sentimento più vivo, espresso con una immediatezza nella quale si sente il travaglio ancora fervido dell'artista. Il poeta non si distrae: è tutto preso da una situazione che riflette il suo stato d'animo e passa con fretta, quasi con tedio, su tutto ciò che sa di « messa in scena » per il suo poema.

Nella *Teseide*, nel *Ninfale Fiesolano*, nella *Fiammetta* ritorna il motivo delle prime pene d'amore, della felicità, della lontananza, dell'abbandono. Il Boccaccio diventerà via via artista più fine, più maturo, saprà dominare con occhio vigile ed attento la psicologia dei suoi personaggi, ma non troveremo più la passionalità, sia pure qualche volta incomposta, del *Filostrato* [1].

VINCENZO PERNICONE.

[1] La superiorità artistica del *Filostrato* sulla *Teseide* è vera fino ad un certo punto; è più nel complesso che nei particolari, più nel dominio della materia che nella spontaneità emotiva della rappresentazione. Si confrontino le situazioni parallele in cui si trovano Arcita e Troiolo, e si vedrà che lo stesso contenuto è trattato nella *Teseide* in una forma più agile, più viva, più composta (p. es. *Fil.*, I, 38, 39 e II, 56, 57, 58, 59, 60; *Tes.*, IV, 62-70; *Fil.*, I, 18; *Tes.*, III, 6, 7).

Digitized by Google

IL PIÙ ANTICO COMPONIMENTO POETICO DELLA LETTERATURA ITALIANA *

Sull'antica cantilena giullaresca che nell'ultima carta del codice Laurenziano di Santa Croce XV destra 6 fu trascritta, dopo il Martirologio di Adone, da una mano del secolo XII uscente, richiama di nuovo l'attenzione di quanti si occupano delle nostre origini letterarie un'agile trattazione che le ha recentemente consacrato Guido Mazzoni [1].

Con quale vigile scelta di notizie storiche e di suggestivi ravvicinamenti il mio illustre e caro Maestro ne abbia rinnovato l'interpretazione generale, ognuno potrà rendersene conto ricorrendo direttamente al suo scritto. Per non dilungarmi troppo, io qui ne seguirò solamente il filo conduttore, soffermandomi sui punti che rendono possibili nuove ipotesi o meritano una più larga discussione.

Sfrondando con abilità dialettica l'eccessivo rigoglio di erudizione parassitaria che la dottrina dei nostri migliori studiosi aveva addensato attorno a quei pochi versi, il Mazzoni conferma del componimento i lineamenti che una geniale ricostruzione del Cesareo vi ha ravvisati [2], e tende, con nuove

* Sommario: I problemi storici e critici che il Ritmo laurenziano ha suscitato. – Lo studio del verso e della forma strofica ci riporta a modelli d'oltralpe. – La lingua originaria e la patria regionale del Ritmo. – Elementi probativi per la sua datazione. – Ricostruzione critica.

[1] *Il più antico componimento poetico della letteratura italiana*, in « Studi Medievali », N. S., I, 1928, p. 247 sgg.

[2] *La sirventesca d'un giullare toscano*, in « Studj di Filologia romanza », IX, 1901, p. 131 sgg.

Digitized by Google

ricerche, a collocarlo storicamente nel luogo e nell'ambiente che fu suo. Innanzi tutto egli mette in rilievo ' qualcosa di più vicino, anzi di strettamente imparentato a quella filastrocca ': i due ottonari canticchiati da un soldato, Malfredo da Casamagi, nel salire di mala voglia al suo turno di guardia sulle mura di Travale.

Guaita! guaita! Guaita' male!
Non mangiai ma' mezzo pane!...

Probabile ritornello o frammento di una canzonetta satirica, quei due versi, offertici in una testimoniale resa a Volterra il 6 luglio 1158 [1], ci riporterebbero non solo allo stesso tempo – il raccostamento cronologico era stato occasionalmente presentato dal Restori – ma anche allo stesso territorio a cui appartiene il Ritmo laurenziano.

Una fuggevole incursione nel campo della poesia provenzale – siamo nel mondo incerto della giulleria, che si tiene generalmente sul limitare della letteratura, ma che talvolta vi entra con decisi caratteri d'arte – porta il Mazzoni a sottolineare, nel contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras con la donna genovese, parole e rime di rozza semplicità (*proenzalesco*: *toesco*), le quali si ritrovano nell'importante serventese in dialetto italiano ascritto a Sordello da Goito (*proenzalesco*: *lombardesco*). Sono versi e rime, egli osserva, che ' dimostrerebbero, ove occorresse, le strette attinenze correnti tra tutti que' componimenti giullareschi, in quanto da un pezzo il giullare toscano aveva scherzato su *latinesco*: *todesco* '. Deduzioni sottili, come si vede; anzi troppo sottili. Se avessero valore, esse verrebbero a lumeggiare indiretta-

[1] *Regestum Volaterranum*, ed. F. SCHNEIDER, in *Regesta Chartarum Italiae*, Roma, 1907, p. 65 sg. La lezione dei due versetti è quella fermata da A. RESTORI, *Sull'antica sirventesca toscana*, in « La Rassegna », XXXIII, 1925, p. 2. Si badi però che si tratta di assonanza e che supporre un più lungo canto è, a mio giudizio, troppo problematico; come problematiche, circa il valore del contenuto, sono le deduzioni verso le quali corre, con eccessiva risolutezza, il BERTONI nel suo *Duecento*, p. 212.

Digitized by Google

mente lo spinoso problema delle origini letterarie neolatine. ' Il riscontro, che è fra testi assolutamente e sicuramente indipendenti l'uno dall'altro, aggiunge il Mazzoni, giova a rivelare, quasi per un trivellamento di strati sovrapposti, la corrente comune della giullería neolatina; da cui già l'accorgimento cortigianesco faceva, avanti che in Italia, zampillare nella Francia meridionale artifiziose fontanelle da verziere '. Ma tale affermazione, che avrebbe certo bisogno di prova più decisiva, si rivela subito, per usare con la stessa benevola intenzione le parole del Mazzoni, uno di quei tranelli che l'acutezza e la dottrina sogliono tendere anche ai migliori studiosi. Le forme aggettivali in *-esco* (< i s c u), ricavate da nomi di popoli (*Franco, francesco*; *Lombardo, lombardesco*; *Provenzale, provenzalesco*; *Greco, grecesco*, ecc.), non sono punto voci di rozza semplicità, né tradiscono affatto una comune origine giullaresca. Esse documentano la larga diffusione del suffisso tedesco *-isk*, che s' irradiò per tempo in tutta la Romania – in Francia però le testimonianze sono più antiche e più diffuse che altrove – mettendosi in opposizione col suffisso latino *-ese* (< e n s e). È il caso di *Franco, francesco, francese* [1]. Nei componimenti citati dal Mazzoni una coloritura dispregiativa o scherzosa è, per le voci in *-esco*, forse possibile, ma non del tutto sicura.

Dopo aver passato in rassegna le opinioni che sono state finora espresse intorno al Ritmo, il Mazzoni gli si stringe da presso; ne dà una nuova trascrizione, e la fa seguire da una ricostituzione critica e da una libera parafrasi interpretativa che ravvalori le congetture da lui introdotte a colmare le lacune e a chiarire i passi più ambigui e oscuri. Se ne farà la discussione a parte. Nel complesso però, con abili ritocchi

[1] Cfr. W. Förster, *Romanische Etymologien*, in « Zeitschrift für rom. Philol. », XVI, 1892, pp. 244-48, e G. Gröber, nella stessa rivista, pp. 286-89; Meyer-Lübke, *Gramm. des langues romanes*, II, p. 607, § 520. Per la cronologia, vedi ancora E. Hoepffner, *La Chanson de Sainte Foy*, in « Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg », Paris, 1926, fasc. 32, pp. 256, 326.

Digitized by Google

e sfumature, egli aderisce alla ricostruzione del Cesareo: la cantilena è tutta in lode di un vescovo, dal quale il giullare spera in dono un cavallo balzano. Gli altri due vescovi che vi sono menzionati, non sono presenti alla scena.

Per la datazione del componimento il Mazzoni accetta, pure dal Cesareo, l'identificazione dei tre vescovi, che si presentano in stretta connessione cronologica: Galgano de' Pannocchieschi, vescovo di Volterra dal 1150 al 1170 circa; Grimaldo o Grimoaldo, vescovo di Osimo dal 1151 al 1157; Villano Gaetani, arcivescovo di Pisa dal 1145 al 1175. La cantilena giullaresca dovrebbe essere stata composta tra il 1151 e il 1157; *terminus a quo*, l'anno dell'elezione; *terminus ad quem*, l'anno della morte del vescovo Grimaldesco. Circa il luogo dove sarebbe avvenuta la scena, il Cesareo, per restare entro i confini segnati dagli elementi linguistici additati dal Monaci [1], e per non rinunziare alla designazione geografica offertaci dal testo che parlerebbe del vescovo venuto da Lornano, pensava che 'il giullare avesse detto la sua cantafera in Siena'. Il Mazzoni invece, liberandosi congetturalmente da quel problematico 'lornano', ci porterebbe, come già abbiamo accennato, alla Toscana occidentale. 'I due versetti di Malfredo, e più la cantilena, appartengono a un territorio che comprende Pisa, Volterra, la Maremma toscana; e là fanno intravedere castella feudali, palazzi episcopali, dove già si andava gustando l'arte del rimare'. E con risoluzione più decisa, accennando al fatto già rilevato dal Barbi [2] che la cultura letteraria fiorentina fu, nel secolo XIII, preceduta dalla pisana, conclude: 'Tengo per assodato che abbiamo oramai nei versi ristudiati un bel documento della educa-

---

[1] *Sull'antichissima cantilena giullaresca del cod. Laurenziano S. Croce* XV, 6, in « Rendiconti della R. Accad. dei Lincei », serie V, vol. I, 1892, p. 335; cfr. quanto egli ribadisce negli stessi « Rendiconti », serie V, vol. XVI, 1907, p. 111 sg.

[2] *D'un antico codice pisano-lucchese di trattati morali*, in « Raccolta di studii critici dedicata ad A. D'Ancona », Firenze, 1901, p. 242 n. 4; ma forse alla frase del Barbi si è data un'interpretazione generica ed estensiva che tradisce il pensiero dell'autore.

Digitized by Google

zione artistica che in Pisa, e nelle sue parti, conferì durante il secolo XII a preparare le meraviglie di Firenze, e delle parti sue, durante il secolo XIII '.

***

Non si può negare che siano seducenti le conclusioni del Mazzoni. Di là dalla scena giullaresca, ricostruita dal Cesareo, esse incurvano un orizzonte sul quale si profilano castella e corti e palazzi episcopali. È uno sfondo luminoso che riverbera la sua luce sul Ritmo. Ma perché seducenti, tali conclusioni mi han dato l'animo a ritornare sull'argomento, anche per saggiare la stabilità con la quale sono stati sapientemente adunati e sovrapposti gli scarsi materiali che sono a nostra disposizione.

Più che conoscere il luogo dove la scena tra il giullare e il vescovo sia avvenuta – o a Siena o nel territorio pisano o in quello marchigiano, probabilmente a Iesi, secondo il Torraca [1] – importa a noi determinare la patria del giullare, ossia la lingua originaria in cui la cantilena fu scritta. Poiché, qualora se ne vedesse sfumare quel carattere decisamente toscano, sul quale hanno insistito quasi tutti gli studiosi, non so come si potrebbero sostenere le argomentazioni del Torraca, che nella Toscana vide, sul fondamento della sua interpretazione storica del Ritmo, un centro di irradiazione della poesia giullaresca: tramite, essa, di diffusione per tutta la penisola dell'idioma toscano e primo esempio ai colti e aristocratici poeti convenuti alla corte di Federigo II. È, pur questo, un altro sfondo suggestivo a grandi linee, che dà eccezionale rilievo al nostro componimento. Vi si affacciano problemi anche più complessi: il sorgere di una letteratura aulica nel mezzogiorno d'Italia e il processo di unificazione

[1] *Su la più antica poesia toscana*, in « Rivista d'Italia », IV, 1901, p. 229 sgg., ripubblicato senza sostanziali modificazioni in *Studi di storia letteraria*, Firenze, 1923, p. 1 sgg.

Digitized by Google

linguistica sulla base del toscano. Ma di quale toscano sia possibile parlare nel secolo XII, il Torraca non determina affatto. Certo egli pensa, senza troppo specificare, alla lingua del Ritmo; alla quale verremo, dopo aver premesso qualche parola sul metro e sulla rima.

Il Ritmo si compone di versi ottonari – non mancano i novenari con accento di quarta sul tipo dell'ottonario francese – distribuiti in lasse monorime diversamente lunghe: dieci versi per la prima lassa, quattordici per la seconda e sedici per la terza: sempre cioè in numero pari. La frase musicale accoppia i versi in tesi e antitesi. Ognuno di essi ha nel sistema ritmico una funzione unitaria. Il procedimento sintattico, nelle parti dove il testo è sicuro e dove l'interpretazione non ammette equivoci, aderisce tendenzialmente al procedimento musicale. Il periodo si snoda a coppie di versi, con una pausa logica dopo il secondo, in coincidenza con la cadenza ritmica. Si tratta insomma, come lo prova il senso e la sintassi, di ottonari doppi rimanti all'emistichio e alla fine; tant'è vero che, se si considerano come semplici, ogni periodo s'inizia in verso impari e l'uso del pronome enclitico a principio di verso, secondo la norma provenzale, ha luogo soltanto in verso pari, là dove il nesso sintattico elimina o attenua la pausa di cadenza ritmica [1]. Paul Meyer, che anni sono segnalò e documentò nei più antichi componimenti romanzi in versi ottonari l'andamento binario – risaliamo cioè all'ottonario doppio che è la degenerazione del tetrametro trocaico acatalettico – pose come principio che 'la cohésion des deux vers accouplés' è, in generale, un indizio di antichità [2]. Ed è questo il caso del Ritmo laurenziano.

---

[1] Cfr. i vv. 12 e 14; e il v. 22 con enclisia a principio del verso, apodosi di un periodo ipotetico. Per i testi francesi e provenzali, cfr. l'HOEPFFNER, *op. cit.*, p. 213 sgg.

[2] *Le couplet de deux vers*, in « Romania » XXIII, 1894, p. 6 segg.: e, per la sua probabile propagazione dalla Francia in Italia e in Spagna, p. 35. Cfr. RAJNA, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze, 1884, p. 499. Chi conosce la metrica

Digitized by Google

Le deduzioni che se ne possono trarre per la sua ricostruzione critica, pur non concedendo loro il valore di rigida assolutezza, sono già di per sé interessanti. L'ipotesi affacciata dal Mussafia [1] che al principio del componimento manchi 'almeno un verso in cui s'invoca Dio' – ipotesi ravvalorata dal Torraca con la sua interpretazione generale e col richiamo ad altre composizioni narrative giullaresche [2] – contrasta con il sistema metrico e musicale quale abbiamo notato. Se mai, come suggerisce il Mazzoni [3], dovremmo premettere almeno una coppia di versi; sempre che di prologo ci fosse effettivamente bisogno e la poesia non si rivelasse occasionale ed espositiva. Torno per ciò a una congettura che il Mussafia aveva dubitosamente confinato in nota e che fu rinverdita dal Restori:

1 Salv' a lo vescovo senato.

Un più attento esame del manoscritto ci permette di confermare, nel secondo verso della seconda lassa, una lettura sulla quale il Monaci non ha creduto di insistere [4]:

11 L'apostolico romano
'l [consacrò in] Laterano.

Si colma la lacuna in modo da rispettare l'andamento binario. Il senso riesce evidente. Il periodo risulta meno intricato. Il Cesareo proponeva *konsacrollo in*, il Torraca, *kiamerallo in, ke ricrebbe il, ke 'l sacroe nel*, partendo tutt'e due da un presunto *k* iniziale, che tra l'altro non converrebbe

---

dei 'romances' non ignora la questione del procedimento binario. Ad altre considerazioni ci potrebbe portare F. D'Ovidio, *Il ritmo cassinese*, in «Studj romanzi», VIII, 1921, p. 195 sg.

[1] *Sull'antichissima cantilena giullaresca del cod. Laurenziano S. Croce* XV, 6, in «Rendiconti della R. Accad. dei Lincei», serie V, vol. IV, 1895, p. 28 sgg. Il Mussafia aduna in appendice al suo scritto le osservazioni di R. Heinzel, a cui rimandiamo.

[2] *Op. cit.*, p. 18 sg.

[3] *Op. cit.*, p. 283 sg., cfr. p. 265 n. 1.

[4] *Crestomazia ital. dei primi secoli*, p. 9 sg.; nelle *Correzioni*, p. 703, il Monaci accettò la lezione *K.... Laterano*.

Digitized by Google

con le abitudini grafiche del copista, il quale usa *c* gutturale dinanzi a vocale palatina (4. *cericato*, 19. *ce*).

Come suggerirono, l'uno indipendentemente dall'altro, il Mussafia e lo Heinzel e senza discussione accettarono il Cesareo e il Restori, il principio della terza lassa dovrà leggersi:

25 Lo vescovo Grimaldesco
cento cavaler [à a desco];
di n[i]un tempo non li '[n]crescono,
anzi plaçono e abelliscono.

L'integrazione *à a desco* fa coincidere la pausa logica con la pausa ritmica; il soggetto della proposizione non rimane senza verbo; il periodo si svolge con la contrapposizione di due coppie di versi.

Inaccettabili risultano le integrazioni che dal Torraca e dal Bertoni [1] furono proposte per colmare un'altra lacuna dell'ultima lassa, in un punto dove avremmo voluto che il manoscritto, con chiara lezione, conferisse maggior sicurezza all'interpretazione generale della scena. Non vi si legge altro che:

33 .... llui ne vo.... oresco
corridor caval pult....

Il Torraca rompe, con una spezzatura logica, l'unità ritmica del verso, che nell'antica poesia è costante:

[a] llui ne vo, [cheder] arisco;

il Bertoni rompe la serie delle coppie degli ottonari e lascia isolato, con un mutamento della lezione su cui il manoscritto non consente dubbi, un arido periodetto di tre parole:

[a] llui [neuno comparesco].
Corridor caval [petesco].

Fondendo insieme quello che attualmente si legge con quello che lesse il Bandini [2], prima che il manoscritto fosse

---

[1] In « Giorn. storico della letterat. ital. », LXXXIV, 1924, p. 187 sg.

[2] *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Mediceae-Laurentianae*, IV, 468-69. Così vi è dato il verso intero: *il lume tuo per un moresco.*

Digitized by Google

sciupato dai reagenti chimici là dove la scrittura era più svanita, risulta conforme alle esigenze del senso e del ritmo la frase:

a lui ne vo per un moresco
corridor caval pultresco.

Non ci si discosta molto, per il senso, dal Cesareo, che pensava ai cavalli moreschi o di Barberia, sempre desiderati, e si accettano tutte le lettere e le parole visibili nel manoscritto.

***

Per la sua costituzione metrica il Ritmo laurenziano rappresenta, nella storia della nostra poesia, un esempio unico. Il D'Ovidio non esitava a raccostarlo al Ritmo cassinese [1], il cui schema strofico è dato dalla fronte, composta di tre o più ottonari doppi, cui è quasi sempre aggiunto un ottonario semplice, e da una chiusa di due o tre endecasillabi rimanti insieme. Ma questa aggiunzione epodica della chiusa endecasillaba, che è, per così dire, una caratteristica della poesia meridionale, si rivela come uno svolgimento dallo schema primitivo a coppie di ottonari monorimi, ed è cronologicamente un indizio di posteriorità. Il Ritmo laurenziano è di certo anteriore al Ritmo cassinese, o per lo meno rispecchia metricamente una fase più arcaica; e per ritrovargli compagni, anche più antichi e ben più importanti, bisogna ricorrere alla Francia. La *Chanson de Gormond et Isembard*, il frammento di *Alessandro* di Alberigo di Briançon, la Canzone di *Santa Fede d'Agen*, sono le tre composizioni che hanno metricamente rapporti di parentela fraterna con la nostra cantilena giullaresca. Tali rapporti li metteva in luce l'Hoepffner nel suo dotto commento alla *Santa Fede* [2], la bella 'canczon de razon espanesca' che l'autore si propone di recitare a' suoi uditori 'a lei francesca': foggiata

[1] *Il ritmo cassinese*, cit., p. 200.
[2] *Op. cit.*, pp. 213 sgg., 226 sgg.

Digitized by Google

secondo il tipo francese, secondo la forma propria delle canzoni epiche francesi [1].

Attenendoci a tale esplicita testimonianza, nella Francia settentrionale dovremo collocare il primo sorgere di queste forme metriche, il cui effimero successo non oltrepassò la prima metà del secolo XII. La concorrenza fatta loro, nel campo stesso della poesia narrativa, dalla lassa costituita di decasillabi o di alessandrini, determinò la loro scomparsa e ne favorì la trasformazione. La lassa in ottonari monorimi, in conformità dello svolgimento melodico che li legava in una successione di versi a tesi e ad antitesi, si risolse a coppie di versi rimanti insieme, e queste si susseguirono in serie sciolte da ogni aggruppamento strofico [2].

Il giullare che compose il Ritmo ci si mostra sotto una luce un po' diversa da quella che precedenti indagini avevano proiettato su di lui; e se ne rischiara anche il carattere della sua cantilena. Le difficoltà tecniche superate nella terza lassa, dove la rima preziosa è più lungamente protratta, rivelano una certa finitezza formale e una bella abilità costruttiva. Le quali hanno conferma dallo svolgimento drammatico del pensiero, che si compie, nei tre momenti segnati dalle tre lasse, semplice e preciso, con la scheletrica logicità di chi chiede una cosa che gli preme e non ha tempo di cercare l'ornamento della parola e di trasferirsi fantasticamente nello stile. Io non ci trovo né 'l'ingenua rozzezza', né 'un modo di concepire tutto ingenuo e popolaresco'; e tanto meno 'le improvvise sospensioni e gli improvvisi ritorni al pensiero già espresso, proprio come una persona che per de-

[1] Cfr. sulla frase 'a lei francesca' l'ampia discussione che ne fa l'HOEPFFNER, *op. cit.*, p. 226 sgg., dove anche si richiamano le opinioni di coloro che se ne sono in precedenza occupati.

[2] HOEPFFNER, *op. cit.*, p. 229. In Italia l'andamento binario si risolse, come lo testimonia il *Tesoretto* di Brunetto Latini 'in una vera e propria incatenatura, rompendosi il senso non sulla pausa finale del distico, ma quasi sempre a mezzo il distico stesso'. Così si esprime G. MAZZONI, *Un libello padovano in rima del secolo XV*, in « Atti e memorie della R. Accad. di Scienze, Lettere ed Arti in Padova », N. S., VI, 1889-90, p. 195 n. 1.

Digitized by Google

formità o per ubriachezza si regga male sulle gambe e barcolli e incespichi e vacilli ad ogni passo che muove' [1]. Fantasticherie belle e buone. Esse stanno al di fuori del pensiero che nel Ritmo linearmente si spiega, tutto volto al fine che il giullare si è proposto: dal saluto iniziale alla richiesta del dono e all'esaltazione del munifico vescovo Grimaldesco. La 'salutatio' con la 'captatio benevolentiae', la 'petitio' e l''exemplum', come distingueva il Mazzoni [2], sono i tre momenti fermati dal triplice rinnovarsi della rima sulla triplice ripresa della melodia. Ma non esageriamo il valore di questa arte rudimentale, che strettamente aderisce alle cose e non sa svincolarsi dalle cose. L'unità del componimento è logica, non fantastica. E anche questa logica procede con quella secchezza espositiva che non si preoccupa dei trapassi, perché vi suppliscono il tono della voce, il gesto che colorisce e integra e l'atteggiamento della persona, come in ogni mimo monologato.

Quel carattere di ingenua popolarità che dopo tanto storicismo resta sempre un po' il presupposto romantico di tutte le indagini condotte sul periodo delle nostre origini, viene nel Ritmo laurenziano inevitabilmente a sfumare. Lo sviluppo libero della poesia d'arte 'a grado a grado co' poeti del popolo' – sviluppo di cui il nostro componimento sarebbe insieme col Ritmo cassinese un documento sicuro [3] – resta qual è: un compromesso tra l'idea romantica delle origini popolari delle letterature neolatine e l'idea evoluzionista del positivismo. Il Ritmo nostro non può essere invocato a spiegare in modo così meccanico il rapido e quasi improvviso sbocciare della lirica siciliana: fiore senza stelo, che ne' luoghi stessi dove primamente si dischiuse lascia dopo di sé il deserto e il silenzio. Il nostro giullare vive nel mondo della

---

[1] I. SANESI, *Appunti sulla cantilena giullaresca*, ecc., in «Rassegna bibl. della letter. ital.», IX, 1901, p. 268 sg.

[2] *Op. cit.*, p. 285.

[3] CESAREO, *op. cit.*, p. 145.

Digitized by Google

cultura contemporanea: conosce procedimenti musicali e schemi metrici e strofici che sono della letteratura d'oltralpe: conosce la poesia narrativa di Francia. ' Est-ce que ces chansons françaises auraient même déjà franchi les Alpes et pénétré jusqu'en Italie, comme elles semblent avoir pénétré dans le domaine provençal et franco-provençal? Cette conclusion – è sempre l'Hoepffner che si propone il quesito e lo risolve – serait sans doute téméraire. Nous ignorons où et comment le poète italien a pu les connaître. *Giullare*, il peut avoir été en France ' [1]. A propendere tuttavia per la Provenza, e ad escludere modelli francesi in cui domina l'assonanza vocalica, m'indurrebbe il fenomeno della rima che caratterizza, insieme con una maggiore perfezione formale, la poesia di Provenza sin dalle sue prime origini e di cui ci fornisce un esempio la canzone di *Santa Fede*. Ora nel Ritmo, come nella *Santa Fede*, la rima è perfetta.

***

Ho prevenuto, dicendo così, le conclusioni a cui ci porta l'indagine linguistica. Il riconoscimento degli strati idiomatici primitivi, sul fondamento degli elementi più conservativi che ci sono offerti dalla rima, ci induce a considerare non più che un raccostamento cronologico quello istituito dal Restori, e ribadito più saldamente dal Mazzoni, tra il nostro componimento e il frammento di canzonetta cantato da Malfredo di Casamagi sulle mura di Travale. Da Volterra e da Pisa e dalla Maremma toscana passiamo ai confini della Toscana orientale. La forma *sbagutesco* (: *tresco*), che ci viene incontro come spia preziosa, ci tiene entro territori dove l'infisso incoativo *-esc-* si alterna con *-isc-*: entro il dominio dell'antico senese e dell'antico aretino, e più specialmente nella zona umbra contermine, da Città di Castello a Gubbio

[1] *Op. cit.*, p. 227 sg.; cfr. 213 n. 1: ' Le poète toscan pourrait bien avoir imité une forme française '.

Digitized by Google

e a Todi [1]. Restituendo il Ritmo alla sua patria regionale, con un ritorno alle condizioni linguistiche che possiamo ivi con sicurezza supporre e accertare in base ai documenti letterari di qualche tempo dopo, dobbiamo, nell'ultima lassa, ricostruire la rima perfetta (*crescono*: *abellescono*; *'nvestesco*: *fresco*; *finesco*: *vesco*). Sia provenzale, o sia francese la tradizione letteraria a cui il giullare s'ispira, nell'uno e nell'altro caso, si tratti di rima, si tratti di assonanza, dovremo sempre avere un'esatta consonanza vocalica.

Messi per questa via, ci è lecito chiedere se l'atona finale sdrucciola (*crescono*: *abellescono*: *tedesco*) falsi o no la rima. La risposta, che si affida a un passo lievemente corrotto, ma di evidente interpretazione letterale, ci permette di ritrovare, sotto la patina dialettale che si è sovrapposta, qualche altro elemento linguistico primitivo.

29 Né Latino né Tedesco
né Lombardo né Francesco
suo melliore no 'nvestesco,
tant'è di bontade fresco.

Il terzo ottonario non ammette, paleograficamente, altra lettura che: *suo mellior renonvestisco*. Il Mussafia s'era ben apposto, supponendo una falsa scomposizione grafica di un originario *melliorre*. Non è possibile leggere *te no 'nvestisco*, perché la forma consueta del *t* è, nel nostro copista, superiormente tagliata in modo da lasciare scorgere l'inizio del-

[1] Per *-esc-*: nel senese, L. HIRSCH, *Laut- und Formenlehre des Dialekts von Siena*, in « Zeitschrift für rom. Philol. », X, 1886, p. 444; nell'aretino, MICHEL, *Die Sprache der Composizione del mondo des Ristoro d'Arezzo*, Halle a. S., 1905, § 63, L. RÖHRSHEIM, *Die Sprache des Fra Guittone von Arezzo*, in « Beihefte zur Zeitschrift für rom. Philol. », XV, 1908, p. 14; per l'antico castellano, B. BIANCHI, *Il dialetto e la etnografia di Città di Castello*, Città di Castello, 1888, p. 53, § XXV; e sempre per la zona umbra, cfr. MONACI, *Un bestiario moralizzato tratto da un manoscritto eugubino*, in « Rendiconti della R. Accad. dei Lincei », serie IV, vol. V, 1889, p. 827 sg., § 4; *Laude di frate Iacopone da Todi*, Roma, Società Filologica Romana, 1911, « Prospetto grammaticale » a cura di G. FERRI, §§ 11, 81. Per Cortona nulla dice la laude iacoponica (XXXIV), che è tra le *Laudi cortonesi del secolo XIII*, ed. G. MAZZONI in « Il Propugnatore », N. S., III, 1890, p. 11 sgg.

Digitized by Google

l'asta. Sintatticamente poi, un pronome *te*, considerato come dativo, quale troviamo nelle frasi: ' te la do a indovinare, a intendere ', ecc., è inammissibile; se mai, facendolo seguire alla particella negativa, ci aspetteremmo: *no te 'nvestisco*. Resta solo sostenibile la lezione da noi introdotta nel testo [1].

Per comprendere tutta la frase non bisogna dimenticare che nel periodo precedente il giullare s'è esaltato nella lode del vescovo munifico e liberale, che tiene ' a desco ' gran numero di cavalieri: *cento cavaler*! e di niun tempo gl'increscono: mai gli sono di troppo. Egli è di una bontà che sempre si rinnovella: di tanta bontà, che né latino né tedesco né lombardo né francese riconoscono vescovo migliore di lui. *Investisco* è dunque forma di terza plurale: sta nel significato preciso di riconoscere come autorità; e qui, come autorità episcopale, per il paragone implicito che vi è istituito e che è determinato dal possessivo *suo*: di lui, del vescovo Grimaldesco [2]. Abbiamo così un'altra conferma circa la patria del Ritmo. Siamo vicini ai territori dei dialetti centrali, dove la metafonesi, che teneva distinte la prima singolare dalla terza plurale nei verbi della seconda e della terza coniugazione, rendeva inutile l'epitesi $n + o$ [3]. In armonia con questi ca-

---

[1] Per i vari tentativi di emendamento, cfr. MAZZONI, *op. cit.*, p. 272.

[2] Per il pronome personale sostituito dal possessivo (cfr. Dante, *Purg.* XXVI 98 li altri miei miglior: ' gli altri migliori di me '; *Conv.* I II 9 nel suo giudizio: ' nel giudizio di sè '), cfr. A. TOBLER, *Verm. Beitr.*, II (2ª ediz., 1906), p. 80 sgg.

[3] Su tutta la questione vedi F. D'OVIDIO, in « Zeitschrift für rom. Philol. », XXIII, p. 373 sgg., e C. MERLO, *Gli italiani ' amano, dicono ' e gli odierni dialetti umbro-romaneschi*, in « Studj romanzi », VI, 1909, p. 69 sgg., con un rimando ai più antichi documenti marchigiani, umbri e romaneschi dove ricorrono forme apocopate; cfr. MONACI, *Sulle formule volgari dell'Ars notarie di Rainerio da Perugia*, in « Rendiconti della R. Accad. dei Lincei », serie V, vol. XIV, 1905, p. 275. Ma per noi è soprattutto interessante la irradiazione di queste forme nel dominio del toscano, cfr. NANNUCCI, *Analisi critica dei verbi italiani*, Firenze, 1843, p. 127 sgg.; PARODI, *Il Tristano riccardiano*, Bologna, 1896, p. CLXXIX, § 89; SALVIONI, *Appunti sull'antico e moderno lucchese*, in « Arch. Glott. It. », XVI, 1905, p. 422, § 149. Non posso quindi convenire col Monaci che accennino a Firenze, nel nostro Ritmo, le forme *abelliscono* e *umque* (« Rendiconti della R. Accad. dei Lincei », serie V, vol. I, 1892, p. 335); la prima forma non è originaria, la seconda, nel manoscritto rappresentata con una sigla, è un pretto latinismo.

Digitized by Google

ratteri idiomatici primitivi sopprimeremo l'atona finale sdrucciola e restituiremo all'intera lassa la rima originaria:

26 di n[i]un tempo non li '[n]cresco,
ançi plaçono e abbellesco.

Tutto sommato, la patria del giullare dovrà collocarsi in una zona ai limiti della Toscana orientale, dove promiscuamente concorrevano forme e suoni dei dialetti senese, aretino e umbro: una zona che anche storicamente, per vicende politiche, lungo il secolo XII e nella prima metà del secolo seguente, gravitò più verso il centro d'Italia e la provincia romana che verso la Toscana marittima e settentrionale. Se si vuol parlare di una precedenza nel movimento culturale che si svolse in Toscana durante il secolo XIII, culminando, sulla fine, con l'incontestato trionfo di Firenze, bisogna partire, come arte, come letteratura, come studio del diritto, da questa zona umbro-senese e umbro-aretina a cui il Ritmo ci chiama [1]. Ivi ci tengono: lo scempiamento delle geminate (*senato*, *vene*, *sbagutesco*), la conservazione di *e* protonica (*mellior*, *melliorato* e la proclitica *de*), il trattamento particolare di *-sj-* in protonia (*marchisciano*) e le forme dell'articolo (*lo*, *el*). Ci spingono invece più al mezzogiorno la forma *cavaler* e la geminazione di *m* in *allumma*. D'altra parte, tralasciando *plu* che è grafia latineggiante, altre voci, come *plaçono*, *ça*, *paradis* e specialmente *abellesco*, e forse anche *tresco*, presuppongono una tradizione letteraria e ci richiamano a forme d'oltralpe. Dalla vaga popolarità in cui l'avevano immerso i precedenti studiosi, il Ritmo si risolleva e, anche

[1] Sul movimento culturale nella Toscana orientale nel periodo delle origini, cfr. G. FATINI, *Arezzo negli albori della letter. ital.*, in « Nuova Antologia », 1° agosto 1923, p. 253 sgg.; e per influssi locali d'arte lombarda e francese, cfr. SALMI, *L'architettura romanica in Toscana*, Milano, 1928, pp. 19, 22 sgg., 52; *La scultura romanica in Toscana*, Firenze, 1928, p. 19 sgg.; per influssi umbri, cfr. E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana*, Verona, 1929, pp. 629 sgg., 641 sgg. Nulla può documentare l'inaccettabile nota di P. S. LEICHT, *Versi volgari del 1087*, in « Rendiconti della R. Accad. dei Lincei », serie V, vol. XVIII, 1909, p. 418 sgg.

Digitized by Google

linguisticamente, si colloca nel mondo della cultura contemporanea. Perfino la parola finale *vesco* – per non accennare a *umque* – sembra farne più evidenti i tratti caratteristici col punto saliente di un crudo latinismo.

Se pertanto facciamo astrazione dagli elementi linguistici che si sono sovrapposti a quelli primitivi, falsandone la originaria fisionomia, il Ritmo laurenziano, in un volgare che, senza alcuna traccia di dittongamento, spazia su larga zona e risente di grafie latineggianti e di influenze straniere, resta un documento interessante di quel conguagliamento dialettale che, attraverso centri di civiltà e per tentativi individuali, preparò e dischiuse la via verso la nostra unificazione linguistica nazionale. È un saggio di quelle prime elaborazioni letterarie del linguaggio materno, che si allontanava dalle forme plebee per uniformarsi a un certo tipo di linguaggio colto, e che, secondo la cultura di chi lo maneggiava, s'affisava soprattutto alla grammatica, cioè al latino, come alla forma linguistica ideale a cui tendevano ad adeguarsi e si contemperavano, a mano a mano che il sentimento della nazione risorgeva in Roma e si unificava in Roma, i moltiformi volgari italiani. Considerarlo col Torraca come 'il più antico saggio conosciuto della lingua e della poesia toscana anteriore al noto registro di banchieri fiorentini' [1], è inesatto o per lo meno anacronistico. Bisognerebbe intenderci sul valore della parola 'toscano', che per lo più usiamo nel senso di fiorentino letterario, cioè italiano.

Noi non seguiremo pertanto l'illustre critico in ciò che il Ritmo laurenziano 'gli permette di intuire e gli lascia supporre'. Con bella fantasia storica egli immagina un largo stuolo di giullari toscani i quali, sciamando dalla loro regione e vagando per le città dell'Italia meridionale e della Sicilia, abbiano diffuso, nell'armoniosa parola della loro terra, i primi tentativi di poesia volgare. I giullari toscani, egli scrive, 'trovavano preparato il terreno a quella nuova

[1] *Op. cit.*, p. 49 sg.

Digitized by Google

specie d'immigrazione e d'importazione da relazioni commerciali e politiche secolari; trovavano in grande stato prelati e signori della loro regione; trovavano le leggi, i fondaci, le botteghe dei loro concittadini, ai quali Enrico VI aveva concesso singolari facilitazioni e privilegi, che Federico confermò '. Nei centri maggiori del mezzogiorno il Torraca suppone che ' la nascente poesia toscana fosse conosciuta e la lingua toscana abbastanza familiare '; così che quando i *dottori* pugliesi e siciliani, con Federico II alla testa, cominciarono a comporre versi imitando i Provenzali, ' avevano una certa pratica del toscano; furono da esempi – non dico da modelli – toscani invitati, allettati, incitati a comporre. In buona fede, più o meno consapevolmente, più o meno deliberatamente, si proposero di scrivere in toscano; ma, senza volerlo, per necessità ineluttabile, lo mescolarono di parole e di forme de' proprii dialetti ' [1].

Bella fantasia storica, che non si può accettare se non come ipotesi di lavoro. Essa presuppone una letteratura giullaresca toscana in un tempo in cui la Toscana – siamo al secolo XII – è muta alla letteratura. Parlare di una preminenza di un dialetto sopra un altro, di una sua maggiore o minore bellezza estetica, non è possibile se non sul fondamento di un fatto culturale. Il valore estetico o utilitario di una lingua è sempre in funzione del fermento di vita spirituale che in quella lingua si traduce. Nessuna ragione poteva indurre quei primi poeti raccolti alla corte di Federico II a preferire il toscano (ma di quale toscano era possibile parlare a quel tempo?) al loro dialetto: un dialetto naturalmente illustre, convenzionale in alto grado, nobilitato dalla tradizione letteraria allora dominante, variamente rifoggiato sulle forme latine e provenzali [2]. Era insomma un dialetto

[1] *Op. cit.*, p. 23. Vi aderì senza critica il BERTONI, a conferma di alcune sue vaghe ipotesi, in « Giorn. stor. della letter. ital. », LXXXIII, 1924, p. 188.

[2] Resto fermo alle posizioni del mio compianto Maestro E. G. PARODI, *Rima siciliana, rima aretina e bolognese*, in « Bull. della Società Dantesca Ital. », N. S., XX, p. 113 sgg. Ivi l'indagine linguistica si dispiega con piena aderenza al mo-

Digitized by Google

che, al di sopra delle particolari coloriture idiomatiche, rispecchiava la ricca e varia cultura della classe più elevata: principi e uomini di corte, giudici, notai e podestà, che si facevano mediatori, con un loro contenuto specifico nazionale, fra la cultura letteraria, artistica e giuridica dell'Italia settentrionale e quella del Regno di Sicilia [1]. Il ripristino della rima, qualora si riconducano alla forma siciliana i componimenti di quei primi poeti di corte, il permanere della rima siciliana nella letteratura toscana prima di Dante, e ancora dopo l'opera sua, documentano una tradizione che in Sicilia ha la sua origine e che dalla Sicilia progressivamente si diffuse per tutta l'Italia.

La teoria delle origini giullaresche delle letterature romanze si riduce a un processo meccanico di causalità, che prescinde dal momento spirituale che favorisce il sorgere o la recezione di una data poesia. Il Ritmo laurenziano non spiega l'improvviso fiorire della poesia cortese nell'Italia meridionale; non serve affatto per la tesi che il Torraca propugna. I fatti parlano contro. In una delle sue prime leggi promulgate da Messina, Federico II si fa a perseguitare i giullari (proprio quelli che sarebbero stati gli importatori della poesia toscana!): ' Statuimus firmiter ut quicunque ioculatores obloquentes in personis aut in rebus offenderit, pacem imperialem non teneatur infringere nec proinde ab

---

vimento culturale, e nelle sue conclusioni non prescinde dagli apporti individuali di natura artistica. Accenniamo alle ipotesi del BERTONI, *Programma di filologia romanza*, Ginevra, 1923, p. 123 sgg., cfr. « Giorn. stor. della letter. ital. », LXXXV, 1925, p. 132 n. 1, LXXXVI, 1925, pp. 200-202, 392-94, e « Archivum Romanicum », XI, 1927, p. 581 sgg., che segnano, attraverso a tentennamenti, un mutamento radicale, ma non so se definitivo, della tesi già da lui sostenuta. Bisogna però ricorrere, per una retta conoscenza delle condizioni dialettali, alle teorie di M. BARTOLI, in « Arch. Glott. Ital. », XX, 1926, p. 137 n. 8, e relativi rimandi.

[1] Il punto di vista da cui io movo, e dal quale già mossi per interpretare la ricerca dantesca del volgare illustre nel *De vulgari eloquentia*, è quello fissato da C. SALVIONI, in « Giorn. stor. della letter. ital. », XVI, 1890, p. 378 sgg. Non mostra d'avermi compreso, circa il processo storico della nostra unificazione linguistica, C. BATTISTI, in « L'Italia dialettale », II, 1926, p. 263 sg.

Digitized by Google

aliquo puniatur'. Erano, essi, i rappresentanti di un'arte rudimentale, né potevano trovar grazia presso la sua corte dove s'accoglieva il fiore delle persone colte d'Italia.

***

Qualcosa è caduto, che costituiva lo sfondo fantastico del nostro componimento; ma così, e forse solo così, ci è possibile di studiarlo meglio nella nudità del suo contenuto. Resta a dire dell'interpretazione storica dataci dal Cesareo; alla quale è ritornato il Mazzoni con maggior copia di particolari. Il Cesareo ha visto chiaro che la cantilena è, nella prima e nella seconda lassa, tutta in lode di un solo vescovo, dotto e illustre, un Fisiologo per la scienza, un Catone per la morale, onorato dal papa come suo più intimo amico. Consacrato in Laterano dall'autorità solenne del pontefice, egli (almeno nell'augurio del giullare) è destinato da San Benedetto e da San Germano, i due grandi protettori dell'ordine benedettino, a cingere la tiara. Chi sia costui, il Cesareo lo ricava dalla frase:

18 ça non fue, questo, villano!
Da che 'l mondo fue pagano,
non ci so tal marchisciano.

Fra le tante lodi che gli sono prodigate 'non è certo, egli dice, il più bel complimento che si possa fare a un galantuomo quel rilevare ch'ei non è punto un bifolco'. La frase dovrebbe quindi risolversi in un'arguzia. Si alluderebbe a Villano, arcivescovo di Pisa (1146-1175): Villano di nome, ma tale né di fatto né di opere. Se non che, si badi, il Cesareo sottolinea intenzionalmente, facendone la caricatura, una frase stereotipa che non significa altro che il vescovo era un gentiluomo. D'altra parte non si può negare che un gioco di significato sul nome 'villano' riesce a dar luce all'espressione incolore, che vale soltanto per l'antitesi espressa subito dopo. Ma Villano Gaetani, arcivescovo di Pisa, era

Digitized by Google

egli dell'ordine benedettino? È possibile; ma non ne sappiamo nulla; e nulla in proposito ci dice neppure l'Ughelli che se ne occupa a lungo [1]. Il Mazzoni a cui non poteva sfuggire la grave obbiezione, contro la quale già s'era debolmente schermito il Cesareo, osserva che non è punto necessario che Villano sia un benedettino, 'in quanto era benedettino quel papa (Eugenio III) che l'aveva consacrato, e l'aveva quindi avviato, insieme co' suoi celesti ispiratori San Benedetto e San Germano, alle supreme dignità e autorità della Chiesa' [2]. Non avrei nulla da replicare, se tutto ciò non poggiasse su una integrazione insostenibile:

7 el papa [Ugenio 'l voll'a lato]
per suo drudo plu privato.

Nel manoscritto si legge solamente *el papall*. Le due lettere finali sono troppo legate al sostantivo per essere considerate come una maiuscola. Anche ammettendo che se ne possa ricavare con la più buona volontà una *U.*, non è paleograficamente ammissibile la risoluzione *U(genio)* > *Eugenio*. Forse pare più verosimile una integrazione generica:

el pap' à ll[ui dal destro lato]

o qualcosa di simile. Comunque, senza appigli sicuri, la candidatura dell'arcivescovo Villano mi sembra sfumare tra le più cupe ombre problematiche.

Né meno problematica riesce l'identificazione del 'vescovo Grimaldesco', menzionato nella terza lassa, con Grimaldo o Grimoaldo, vescovo di Osimo (1151-1157). È del tutto arbitrario il pareggiamento del nome proprio con l'aggettivo derivato in *-esco*, che s'applicherebbe bene alla famiglia o alla consorteria. Ma sorvoliamo, per non trarne precipitose deduzioni, su questa violenza linguistica. Grimaldo di Osimo

---

[1] *Italia Sacra*, III, pp. 394-408.

[2] *Op. cit.*, p. 282. La risoluzione *papall* in *papa Ugenio* spetta MONACI, *Di alcune nuove osservazioni sulla cantilena giullaresca*, ecc., in « Rend. della R. Accad. dei Lincei », serie V, vol. IV, 1895, p. 65.

Digitized by Google

non ha per la sua candidatura che un appoggio indiretto e negativo: nella serie dei vescovi d'Italia, quale noi conosciamo dall'ottimo repertorio del Gams, non risulta nessun Grimaldesco che sia contemporaneo al ' bon vescovo volterrano ', Galgano de' Pannocchieschi (1150-1171). Troppo poco per farlo comparire dinanzi a noi e guardarlo in volto!

C'è, sì, un autentico Grimaldesco, che fu monaco dell'Avellana ed era, nel 1197, vescovo di Iesi. Lo scoperse il Torraca di sotto un errore di trascrizione nell'unico documento che lo rammemori [1]. Ma è di molto posteriore a Galgano, il vescovo che in questo processo di probabili identificazioni sembra accampare più diritti di tutti. Si può obbiettare che Galgano è una congettura del Novati, accolta e difesa dal Monaci per ragioni di rima e di metro, ma fondata su una sigla non chiara: un'ombra di lettera curva, che può essere un C., come un G., come un T. Il Bandini interpretò l'abbreviazione: *Toscano*; e con lui il Torraca. Ma *Toscano*, osserva giustamente il Cesareo, ' sarebbe un'anticipata, indeterminata e disutile ripetizione di ciò che c'è detto più propriamente nel verso che segue: *al vescovo volterrano*. Chi subito dopo aveva a dire che il vescovo era nato in Volterra, non aveva bisogno di dire avanti ch'era toscano ' [2]. Il ragionamento non fa qui neppure una grinza.

Confessiamo dunque che nulla di storicamente sicuro e incontrovertibile si ricava dal nostro componimento, qualora ci si stringa al testo così come ci è dato dal manoscritto e non ci si affidi a seducenti congetture. L'identificazione dei tre vescovi fatta dal Cesareo ha solo la parvenza del verosimile, che non sempre s'identifica col vero. È una costruzione che mostra, ne' particolari storici, profonde incrinature. Per liberarci dal groviglio delle ipotesi, alle quali difficilmente, almeno per ora, si riuscirebbe a dare qualche sostegno positivo, gli unici elementi probativi che possano soc-

[1] *Op. cit.*, p. 15.
[2] *Op. cit.*, p. 135.

Digitized by Google

correrci per determinare approssimativamente la data di composizione del Ritmo sono quelli paleografici e quelli di natura formale. Quanti studiarono il manoscritto laurenziano giudicarono concordi che la scrittura, che è la minuscola romana con tendenze alle angolosità del gotico, si deve assegnare alla fine del secolo XII o ai primi del secolo XIII [1]. Che si tratti di una copia, nessuno può metterlo in dubbio, sia per gli errori di trascrizione sui quali ci siamo fermati, sia per la patina dialettale che nel passaggio da regione a regione s'è sovrapposta, offuscando del componimento i caratteri linguistici genuini. La conformità di strofa e di metro che esso presenta con antiche composizioni francesi e provenzali, le quali a mezzo il secolo XII non erano più in uso, ci obbliga a ritrarci verso questa data: agli anni cioè di Galgano I de' Pannocchieschi, a cui il giullare baciava, con reverenza, la mano benedicente.

Con questi dati non oserei assegnare al Ritmo un'età più tardiva. Senza dubbio esso, metricamente, è anteriore al Ritmo cassinese e alla leggenda di Sant'Alessio, che ne presuppongono lo schema e ne sono uno svolgimento o una deviazione. A queste conclusioni cronologiche concorre anche ciò che ho già detto circa la lingua. Aggiungerò soltanto, per staccarmi dalla parte formale, che quella enigmatica figura del vescovo Grimaldesco, con la sua numerosa corte di ministeriali, si inquadra benissimo nelle vicende economiche e politiche dell'Italia del secolo XII. Anch'egli è uno dei tanti vescovi, la cui nobile e servile masnada, che gli era di aiuto per gli atti dell'amministrazione temporale, dava splendore di magnifica munificenza al ministero sacerdotale [2]. Davanti a lui era avvenuta la scena che il giullare ricorda come esempio di liberalità al vescovo 'assennato'. A lui, in presenza della

[1] BANDINI, *Catalogus*, IV, 468; NOVATI, in *Archivio paleografico italiano*, I, 17.

[2] Per le cucine e le mense di uno di questi vescovi conti, dei canonici e della masnada a piedi e a cavallo, che li accompagnavano nelle loro peregrinazioni, cfr. A. NERI, *La cucina del vescovo di Luni*, in « Giorn. Ligustico », IX, 1882, p. 165 sgg.

Digitized by Google

sua corte, in presenza dei cattani e dei valvassori, dei seneschalchi e degli scarii, egli aveva osato, povero e vagabondo giullare, di chiedere in dono un giovine veloce polledro di Barberia. All'ardita richiesta gli uomini della masnada, e precisamente gli arcieri, gli *arcadori*, n'erano *andati in tresco*, s'erano messi in subbuglio, con gesti e con parole di minaccia; ond'egli s'era sbigottito dalla paura [1]. Ma la risposta di Grimaldesco, che non ammetteva dubbi in proposito [2], l'aveva fatto contento secondo il suo desiderio. Così ancora lo benedice, e non cesserà di benedirlo finché avrà vita,

mentre 'n questo mondo vesco.

***

A riassunto della nostra esposizione fermiamo criticamente il testo del Ritmo, non rammodernandone l'ortografia se non per l'uso di *zi* e del *ch* in sostituzione della grafia latina *-ti-* e del *c* gutturale dinanzi a vocale palatina. Rispettiamo ogni altra forma, non essendo facile distinguere il fatto grafico dal fatto fonetico [3]. Chiudiamo tra parentesi quadra le integrazioni e tra parentesi tonda i passi di dubbia lettura.

Salv' a lo vescovo senato,
lo mellior c'umque sia na[to],

[1] S'intende che di *arcadore* io accetto solo il senso primitivo di 'arciere', non quello derivato di 'truffatore, giuntatore', di cui abbiamo solo tardi esempi. E immagino questi arcadori come parte della masnada del vescovo e presenti alla scena. *Andare a tresco* interpreto 'sobbalzare, agitarsi' o anche 'ne fanno danza'; ma in senso ironico. Tuttavia preferisco il primo significato, cfr. MANUZZI, *Vocabolario della lingua ital.*, s. v. *andare*. Per altre interpretazioni, vedi il MAZZONI, *op. cit.*, p. 273 sgg., il quale segue, per conto suo, il Mussafia.

[2] Interpreto *disse latinesco* per 'disse chiaramente'. Non ci trovo il tono scherzoso che portò a mille congetture i miei predecessori. Cioè il vescovo disse chiaramente al giullare che poteva starsene contento: starsene *nuziaresco*.

[3] Circa lo scempiamento delle doppie nella zona dialettale di cui ci occupiamo, cfr. PARODI, in « Romania », XXII, p. 314, *Tristano Riccardiano*, p. CCVII; BIANCHI, *op. cit.*, p. 30 sgg.; HIRSCH, *op. cit.*, in « Zeitschrift für rom. Philol. », IX, p. 515 sg.; MICHEL, *op. cit.*, p. 18 sgg.

Digitized by Google

[che da l']ora fue sagrato,
tutt'allumma 'l chericato.
Nè Fisolaco nè Cato
non fue sí ringraziato;
el pap' à ll[ui dal destro lato]
per suo drudo plu privato;
suo gentile vesco(vato)
ben è cresciuto e melliorato.

L'apostolico romano
'l [consacrò in] Laterano;
San Benedetto e San Germano
'l destinò d'esser sovrano
de tutto regno cristiano;
(però e' vene) da lornano,
del paradis deliziano.
Ça non fue, questo, villano!
Da che 'l mondo fue pagano,
non ci so tal marchisciano.
Se mi dà caval balçano
monsterroll' al bon [Galgano],
al vescovo volterrano
cui bendicente bascio la mano.

Lo vescovo Grimaldesco
cento cavaler [à a desco];
di n[i]un tempo non li '[n]cresco,
ançi plaçono e abellesco.
Né Latino né Tedesco
né Lombardo né Fran[cesco]
suo melliore no 'nvestesco,
tant'è di bontade (fresco).
[A] llui ne vo [per un m]oresco
corridor caval pult[resco].
Li arcador ne vann 'a tresco:
de paura sbagutesco.
[Rispose e di]sse latinesco:

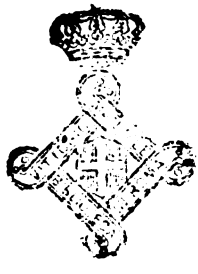
3. Integr. Novati. — 4. ms. *cericato*. — 7. Integr. Torraca. — 16. Il Mazzoni congettura ' vene da lor mano ' e interpreta: ' dalle mani stesse di que' due santi fu egli condotto tra noi, puro e innocente quasi che uscisse dal Paradiso terrestre '. Ma *venire da lor mano* sintatticamente mi pare molto forzato. Attendiamo altre congetture. Per ora non mi lascio allettare neppure dal discusso ' Lornano '. — 17. ms. *de*[]*uiano*. — 19. ms. *Da ccl*. — 22. (*Galgano*) interpretano Novati e Monaci; *T*(*oscano*), Bandini e Torraca. ' Poichè il metro domanda in questo luogo un trisillabo, e la desinenza del vocabolo, per la rima, deve essere *-ano*, e si tratta di un *vescovo volterrano*, non resta dubbio circa la soluzione '. Monaci. — 26. Integr. Mussafia, Heinzel. — 27. ms. *di nun tempo non li crescono*. Può ammettersi la risoluzione: *d'in un tempo*; che pure non mi persuade molto. Meno ancora mi persuade *di nun tempo*, con *nuno* per *niuno*! Mi pare necessaria la correzione *li 'ncresco*, per l'opposizione che è nel verso seguente; la quale è meno sentita mantenendo la lezione del manoscritto. — 28. ms. *abelliscono*. — 31. ms. *mellior renonvestisco*.

Digitized by Google

– Stenetti [..] nuziaresco. –
Di lui bendicer non finesco,
mentre 'n questo mondo (vesco).

38. Serbo la lezione del ms. e segno tra parentesi quadra lo spazio di due lettere indecifrabili. Per conto mio rinunzio a qualsiasi tentativo di interpretazione; cfr. del resto il MAZZONI. — 39. ms. *finisco*. — 40. *vesco* è lettura del Bandini, che il MAZZONI accoglie e giustifica: ' va bene pel ritmo, pel senso, ed anche per una necessaria eppure utile diversità di parola dal *tresco* del v. 35 '.

MARIO CASELLA.



Digitized by Google

A p. 27, l. 23 invece di *rossi* si legga *azzurri*

Digitized by Google

ALBO DEGLI ACCADEMICI

al 1° novembre 1929

Effettivi

1. Pio Rajna, *Presidente*
2. Guido Mazzoni, *Segretario*
3. Michele Barbi
4. Mario Casella
5. Giuseppe Vandelli

Giunta esecutiva

6. Arturo Linacher
7. Clemente Merlo
8. Vittorio Rossi
9. Francesco Torraca
10. Nicola Zingarelli

Onorari

1. Guglielmo Volpi
2. Alessandro Chiappelli
3. Salomone Morpurgo

Corrispondenti

1. Girolamo Vitelli
2. Ignazio Guidi
3. Luca Beltrami
4. Paolo Boselli
5. Gabriele D'Annunzio
6. Antonio Garbasso
7. Antonio Zardo

Digitized by Google

8. Charles Hall Grandgent
9. Henri Hauvette
10. Paget Toynbee
11. Ramón Menéndez Pidal
12. Giovanni Alfredo Cesareo
13. Pier Gabriele Goidanich
14. Cristoforo Nyrop

Accademici defunti

Cesare De Lollis, *effettivo*, m. il 25 aprile 1928.
Flaminio Pellegrini, *onorario*, m. il 4 aprile 1928.
Pompeo Gherardo Molmenti, *corrispondente*, m. il 24 gennaio 1928.
Ferdinando Martini, *corrispondente*, m. il 24 aprile 1928.

Digitized by Google

INDICE

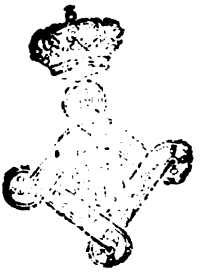
Un autografo della « Teseide » (GIUSEPPE VANDELLI) . . . Pag. 5

Il « Filostrato » di Giovanni Boccaccio (VINCENZO PERNICONE) 77

Il più antico componimento poetico della letteratura italiana (MARIO CASELLA) 129

Albo degli Accademici 155

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Prezzo: L. 15,—

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google